

Diogo Zanoni Casagrande

VOZES IDEAIS:
A LIBERDADE CLANDESTINA NO TEMPO E ESPAÇO KAVAFIANOS

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao
Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da
Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do
Grau de Bacharel em Letras Português.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros.

Florianópolis

2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço todas as pessoas e amigos que direta ou indiretamente contribuíram para a feitura deste trabalho, em especial:

- a Sérgio Medeiros, pela orientação e, principalmente, por me apresentar a poesia de Kaváfis;
- a Priscila Freyesleben, cujo incentivo foi fundamental para a elaboração deste texto;
- aos familiares que me acolheram nesta cidade; e
- à minha família, especialmente ao meu pai e à minha mãe.

RESUMO

O presente trabalho aborda o erotismo na poesia kavaiana através da análise de seus aspectos históricos e líricos. Para tanto, utilizou-se, primeiramente, da apreciação de certos poemas cujos elementos homoeróticos destacam-se de seu meio, geralmente situado no passado (notadamente Alexandria, Egito e os domínios gregos da antiguidade), e fecundam o presente em que o poeta vive e elabora sua arte; em segundo lugar, analisou-se a feitura poética por meio da ótica blanchotiana, pela qual se nota a interação com o passado histórico a fim de se atingir um espaço literário em que tempo e época não sejam mais que a representação de seus próprios apagamentos; por fim, abordou-se a relação do poeta com sua cidade e seu meio, para que se possa compreender a simbologia, contida em sua obra, da prisão, dos muros e da clandestinidade. Ao cabo, vê-se que Kaváfis constrói sua poesia sob a temática da perda, da crise e da busca pelo passado, concatenando elementos que aparentemente são antagônicos, tais como presença e ausência ou liberdade e prisão.

Palavras-chave: poesia grega. Literatura erótica. Identidade. Homoerotismo.

ABSTRACT

This paper discusses eroticism in kavafian poetry by analyzing its historical and lyrical aspects. Therefore, was used, first, the evaluation of certain poems whose homoerotic elements stand out from their midst, usually located in the past (notably Alexandria, Egypt and Greek domains of antiquity), and fecundate the present in which the poet lives and develops his art; secondly, was analyzed the poetry making through blanchotian optics, whereby was noted the interaction with the historical past in order to achieve a literary space in which time and age is not more than the representation of its own erasures; finally addressed the poet's relationship with his city and his environment, so it was possible to understand the symbolism, contained in his work, of the prison, of the walls and of the clandestinity. At the end, its possible to see that Cavafy builds his poetry under the theme of loss, crisis and the search for the past, concatenating elements that are apparently antagonistic, such as presence and absence or freedom and imprisonment.

Keywords: greek poetry. Erotic literature. Identity. Homoeroticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
Nota biográfica	6
Traduções utilizadas	8
1 TEMPO E AUSÊNCIA NA POÉTICA DO CORPO	11
2 PRISÕES KAVAFIANAS: LIBERDADE E CLANDESTINIDADE	27
CONCLUSÃO	47
REFERÊNCIAS	49

INTRODUÇÃO

A voz do poeta ressoa da ágora suposta, mas não em um grito estridente, não em um pavonear-se de versos, mas em um quase silêncio, denso e penoso, comum de quem vê pedras imensas ao contemplar palavras. Em certo sentido, Konstantinos Kaváfis pode ser visto como um poeta cabralino, *insuspeitadamente* cabralino — ou pré-cabralino —, pois que sua educação é a mesma de João Cabral: o poeta talha versos como se visse na linguagem grandes rochas, angulosas e disformes, cheias de excessos, capazes de desmotivar o mais otimista dos escultores — pois que nem ele seria capaz de ver a escultura que ali se oculta. Por isso o trabalho na composição de tal poesia é tão árduo, por isso os frutos de seu trabalho são tão escassos.

Kaváfis escreveu poucos poemas, mas são os que mais lhe pesavam, e dedicou-se a eles como um ourives ou joalheiro: o resultado não poderia ser menos que belo e raro. Sua voz, portanto, nessa ágora de todos os poetas, é baixa, sussurrante; não parte do centro, vem sorrateira pelos cantos e nos invade quase que distraidamente; e permanece, cruza o tempo, atravessa-o e sem que ninguém o veja, mas a vista de todos, ergue-se monumento, porém agora líquido. É isto que o distingue de João Cabral: da dura rocha tomada como matéria-prima, Kaváfis tira o que nela é líquido, a torna fluída, exata, como o correr dos rios e das horas. A pedra se liquefaz; desmancha-se, não mais em pedregulhos, mas em gotas minúsculas. Assim, o poeta se volta para o tempo, não para apreendê-lo em sua totalidade — as formas completas, em verdade, causam-lhe aversão —, quer de fato o fragmento que se desprende do todo, o pedaço de cal que se desgarra do edifício, a poça d'água que sobra ao secarem-se lagos inteiros. A forma mesma com que atravessa o tempo, a concisão de seu verso exato, quase cirúrgico, nos faz perceber a singularidade de sua visão em meio à poética de início do século XX. Mas como surgem tais poetas?

Nota biográfica

Konstantinos Kaváfis provinha de uma família de bastante destaque em Alexandria. Seu pai, de origem macedônia, abrira com o irmão sua própria firma em Constantinopla. Cinco anos após se casar com Hariclea Photiades, mudara-se com a esposa para Alexandria, onde abrira uma filial. Aí, nasceu Konstantinos, o mais novo de sete irmãos (PAES, 2006b).

Até 1870, Konstantinos cresceu em um lar de riqueza e relativo luxo. Contudo, nesse ano, a morte de seu pai atingiu bruscamente a família, que se viu obrigada a mudar suas maneiras de viver. Com isso, dois anos depois, mudaram-se para Liverpool, onde dois dos filhos estavam trabalhando e Konstantinos pôde realizar seus estudos primários. Porém, em 1874, por conta do agravamento da situação econômica da família, Hericlea retornou à Alexandria (PAES, 2006b).

Konstantinos sempre apresentou uma inteligência precoce e, por isso, começou cedo a escrever para jornais, o que o fez nutrir a ideia de ser um articulista político (PAES, 2006b). Entretanto, acabou por empregar-se no Departamento de Irrigação, como funcionário público. Após trabalhar por três anos como não assalariado, passou a receber uma quantia modesta, a qual foi aumentando à medida em que Konstantinos progredia na sua carreira.

Assim, Kaváfis foi um burocrata por quase toda sua vida, sempre muito escrupuloso, reservado e exigente. Contudo, é notável que ele o fosse não por amor à profissão, mas sim por necessidade, o que, não raro, o atormentava — uma vez que se sentia preso a uma posição incompatível com um poeta (ao menos com o poeta que ele sabia ser), a de burocrata¹.

Seus pais, por serem originários de Constantinopla (onde hoje é Istambul, Turquia), deram ao poeta a nacionalidade e o sentimento gregos, uma vez que, embora

¹ Em relação a esse sentimento de aprisionamento, José Paulo Paes (2006b, p. 18-19) aponta a seguinte nota de Kaváfis: “Quantas vezes, no trabalho, me ocorre de súbito uma bela idéia, uma imagem rara ou versos inteiros prontos, e eu tenho de deixá-los de lado, porque o serviço não pode ser adiado! Subseqüentemente, quando volto para casa e me recomponho e tento recordá-los, eles já se foram. E está certo que assim seja. É como se a Arte me dissesse: ‘Não sou nenhuma criada para que me enxotes quando eu me apresento nem para que me apresente quando queiras. E se me renegas — miserável traidor — pela tua desprezível *bela casa*, pelas tuas desprezíveis boas roupas e pela tua desprezível posição social, contenta-te então com elas (mas como poderás?), e, nas poucas vezes em que eu aparecer e estiveres pronto para receber-me, posta-te diante da porta da tua casa à minha espera, como o deverias fazer todos os dias’.”

estivessem em solo egípcio, faziam parte da colônia grega ali estabelecida. Em decorrência disso, o helenismo kavafiano possui particularidades que um grego “legítimo” não possuiria. Kaváfis é de fato mais um helenista do que um heleno (KAISER, 1975), um grego nascido em meio à diáspora, cuja formação o fez mais do que um poeta de sua terra e sua história, mas da história da perda dessa terra, da dissolução de seu povo e cultura.

Foi por volta de 1882 que Kaváfis começou a escrever poesia. Contudo, o poeta marca o ano de 1911 como sendo aquele em que chegara em sua forma ideal, madura, de modo que descartara o que havia escrito nos anos anteriores. Durante sua vida, publicou somente em folhas isoladas, com exceção de um folheto, com 14 poemas, que apareceu em 1904 (FONSECA, 2006b, p. 9). Distribuía essas folhas entre amigos e conhecidos. Eram poemas que, em sua maioria, seriam ainda reescritos ao longo do tempo. Assim, Kaváfis mantinha sua obra em um constante devir, maturando-a e aperfeiçoando-a conforme desejasse.

No dia 29 de abril de 1933 — dia em que completava 70 anos —, Kaváfis morreu em decorrência de um câncer na garganta.

Traduções utilizadas

Em se tratando de poesia, é necessário que o tradutor não seja meramente um especialista da língua a ser transposta, ele deve saber reconhecer com clareza as operações poéticas realizadas dentro da composição, para que possa preservá-las, na medida do possível, ao verter um texto para uma língua estrangeira. Em suma, o tradutor deve ele próprio também ser um poeta. Porém, é notável o fato de que Kaváfis se adapta bem às traduções. No seu caso, algo transcende sua linguagem e se mantém sempre inalterado, não importando muito em qual língua se encontre: é o modo como aborda seus temas, a sua visão particular do mundo. Isso, por si só, é o suficiente para, ao menos, chamar a atenção do leitor não grego para sua poesia. Assim, Heaney (2004) nos aponta o seguinte:

Constantine Cavafy's poems survive translation better than most. One reason for this is the sheer interest of their content: homoerotic amours in exotic settings, the dooms of tyrants, the various crossed destinies of sophists and drifters and soothsayers – his treatment of such matters is enough to convince a non-Greek readership of his genius.²

Visto isso, inúmeras são as traduções da poesia de Kaváfis para o português. Dentre elas, para a feitura deste trabalho, tomamos como base quatro dessas edições.

Primeiramente, utilizou-se a tradução de Haroldo de Campos (KAVÁFIS, 2012), lançada em 2012 pela Cosac Naify, em que, por meio de um trabalho bastante apurado de “transcrição” (CAMPOS, 2012, p. 53), o tradutor, como ele nos indica, tenta verter os versos kavafianos para o português valendo-se de uma aproximação fônica — ou, conforme a categorização poundiana, melopaica. Por essa característica singular, a tradução de Haroldo de Campos se destaca das demais e torna-se de grande interesse para nós, uma vez que traz para o campo da transcrição aquilo que comumente é relegado à segunda ordem pela maioria dos tradutores de Kaváfis, que é, a saber, a melodia de seus versos. Assim, as escolhas de Campos para certas palavras vão ao encontro do aspecto fônico da versão original, a fim de encontrar em português equivalentes sonoros ao grego. Contudo, essa edição possui poucos textos traduzidos, são 15 poemas de Kaváfis e mais dois de outros poetas gregos — Dionysios Solomos e Odysseas Elytis —, de modo que oferece pouco respaldo para uma análise mais abrangente da poética kavafiana, embora nos forneça belas soluções para traduções de poemas de suma importância dentro da obra de Kaváfis.

A tradução mais utilizada neste trabalho foi a de José Paulo Paes (KAVÁFIS, 2006a). Essa edição conta com 74 poemas traduzidos, além de um ensaio — ou descrição crítica, como chamou o autor — sobre a poética kavafiana. Os poemas foram ordenados por ano, cronologicamente, de modo a deixar claro a qual período cada poema pertence, dado o fato de que a obra apresenta evoluções ao longo do tempo. Ademais, aqui temos uma tradução mais voltada para o conteúdo do que para a forma dos poemas, embora não desconsidere esta última. Optando por esse modo de

² “Os poemas de Konstantinos Kaváfis sobrevivem melhor à tradução do que a maioria. Uma razão para isso é o enorme interesse de seu conteúdo: amores homoeróticos em cenários exóticos, as desgraças dos tiranos, os vários destinos cruzados de sofistas, andarilhos e adivinhos — seu tratamento para tais questões é o bastante para convencer leitores não gregos de sua genialidade” (tradução livre).

tradução, mais focado no aspecto logopaico — ao contrário de Haroldo de Campos —, José Paulo Paes reforça a ideia de que a poesia kavaiana nos interessa mais pela sua temática e por seu conteúdo do que pela forma e uso da linguagem ali expressa.

A tradução realizada por Ísis Borges B. da Fonseca (KAVÁFIS, 2006b) segue a mesma linha da de José Paulo Paes. Porém, o interesse por essa edição, para este trabalho, está em sua escolha por manter-se fiel às versões originais. Assim, a tradução apresentada é literal, de forma a buscar, na medida do possível, respeitar a sintaxe utilizada por Kaváfis. Essa característica nos serviu para que certas dúvidas e ambiguidades observadas em outras traduções — e entre uma e outra — fossem melhor esclarecidas. Além disso, como essa edição possui o total dos 154 poemas traduzidos, certos textos só puderam ser consultados nela.

Por fim, consultou-se a tradução de Trajano Vieira (KAVÁFIS, 2007). A edição consta de 60 poemas traduzidos de modo a recriar, em português, certos acentos e usos que Kaváfis utilizou em grego. Assim, o tradutor segue a mesma linha de Haroldo de Campos e dá bastante ênfase nos aspectos melódicos e fônicos dos versos, o que, por vezes, apresenta soluções bastante interessantes para certos textos. Contudo, essa edição foi utilizada somente para consulta — seja a fim de esclarecer dúvidas, seja para observar soluções diversas para certas traduções —, não foi usada como fonte primária dos textos apresentados neste trabalho.

1 TEMPO E AUSÊNCIA NA POÉTICA DO CORPO

Kaváfis reconhecia três categorias distintas para seus poemas, a saber: os filosóficos, os históricos e os de amor (FONSECA, 2006a, p. 15). Contudo, esta última categoria, a que podemos chamar de *eróticos*, permeia quase que a totalidade de sua obra. Não é difícil notar em seus personagens históricos, ou mesmo no puro lirismo de alguns poemas de tom confessional, um certo quê de sensualidade, mesmo que latente. Não são, entretanto, numerosos os poemas *estritamente* eróticos — que, como afirma Fonseca (2006a, p. 24), só foram “elaborados de maneira aberta e clara após 1915”, quando Kaváfis tinha cerca de 52 anos. O que mais comumente se encontra é um certo erotismo velado pelas malhas de algum evento histórico ou mítico — ou posto em tempo antigo ou entre figuras míticas. É a essa sensualidade e a essa exploração do histórico e mítico, e sobretudo à concatenação desses dois elementos, que se deve a originalidade de sua poesia. Seus versos, portanto, servem como um retentor para o erotismo. Devemos ver em sua poesia um instrumento para retenção, mas não podemos supor que ela não obedeça a certas regras implícitas em sua própria feitura. Assim, em *Quando Surgirem*, de 1916, um dos poemas mais importantes nesse quesito, o poeta aponta como um imperativo poético essa tal retenção, de modo que nos revela a relação de seus versos com o desejo erótico:

Esforça-te, poeta, por retê-las todas,
embora sejam poucas as que te detêm.
As fantasias do teu erotismo.
Põe-nas, semi-ocultas, em meio às tuas frases.
Esforça-te, poeta, por guardá-las todas,
quando surgirem no teu cérebro, de noite,
ou no fulgor do meio-dia se mostrarem. (KAVÁFIS, 2006a, p. 165)

Nesse poema temos a principal pista para desvendar o erótico em Kaváfis. Ele impõe para si mesmo a tarefa de jamais deixar passar as fantasias de seu erotismo, de modo que deve retê-las todas, por mínimas que sejam, mas deve também pô-las semiocultas sob as frases, deve vesti-las com as malhas que o verso oferece.

Importante ressaltar aqui a imagem do corpo, central para se entender o desejo kavafiano. O corpo é o símbolo primeiro do ideal lascivo, é nele que se concentra não só as formas, mas as sensações, as experiências etc. Não há portanto uma intelectualização do desejo, ele não passa por depurações filosóficas nem é racionalizado. Ocorre, em verdade, o oposto disso: somente o corpo experimenta, sente, vibra, *lembra*. É o corpo, em suma, a fonte e o fim de todo erotismo, é ele — esse *corpo ideal* — o que o poeta sempre almeja. Isso é evidente em *Lembra, Corpo*, de 1918, que, assim como *Quando Surgirem*, é um texto basilar em sua poética:

Lembra, corpo, não só o quanto foste amado,
 não só os leitos onde repousaste,
 mas também os desejos que brilharam
 por ti em outros olhos, claramente,
 e que tornaram a voz trêmula — e que algum
 obstáculo casual fez malograr.
 Agora que isso tudo perdeu-se no passado,
 é quase como se a tais desejos
 te entregaras — e como brilhavam,
 lembra, nos olhos que te olhavam,
 e como por ti na voz tremiam, lembra, corpo. (KAVÁFIS, 2006a, p. 174)

A materialidade dos desejos passados se concretiza no próprio corpo, que é, em suma, resquício duma experiência perdida. É somente por meio dele que o poeta pode recuperar tais momentos. Assim, se vale do poema para impor ao corpo a tarefa de lembrar. Os instantes rememorados, portanto, surgem na voz trêmula, no olhar que brilha, e são trazidos à tona não para apreciação lírica ou para revisões e análises, mas para fazer o corpo sentir novamente, fazê-lo livrar-se da ausência dolorosa que o prende, fazê-lo superar o *obstáculo casual* que se impôs entre o desejo e sua realização.

Em *Retorna*, poema de 1912, a *memória do corpo* é igualmente evocada:

Retorna freqüentemente e apodera-te de mim,
 sensação amada, retorna e apodera-te de mim —
 quando a memória do corpo desperta,
 e um desejo antigo torna a passar pelo sangue;
 quando os lábios e a pele se lembram,
 e as mãos sentem como se tocassem de novo.

Retorna freqüentemente e apodera-te de mim à noite,
quando os lábios e a pele lembram ... (KAVÁFIS, 2006b, 115)

O desejo materializa-se no corpo, que lembra, somente porque há aí uma ausência instaurada — a da *sensação amada*. O corpo deseja o perdido que só poderá ser recuperado pelas operações da memória. O tempo, aqui, torna-se peça fundamental para a poética de Kaváfis.

Podemos ver, portanto, que o desejo kavafiano se manifesta em dois momentos: (a) no instante em que ocorre a reminiscência, em que o desejo, pelo resgate da memória, tenta se impor mais uma vez sobre o corpo; e (b) no próprio instante a que a reminiscência faz referência. O primeiro instante é o que se manifesta na superfície do poema — e, por conseguinte, na poética kavafiana em geral —, é o momento de sua enunciação; o segundo instante é o que se manifesta sempre pela sua ausência, é aquilo que o poeta tenta recuperar, mas não consegue. Este último é, em outras palavras, aquilo que foi perdido ou, como chama Mendelsohn (2003) em seu ensaio sobre a poesia erótica de Kaváfis, “the lost”, o perdido. Pode-se concluir então que (a) é a presença que remete a uma ausência e (b) aquilo que é ausente. A poesia kavafiana se dá justamente na interação desses dois elementos, mas não só isso. O poema nasce do embate que há entre o poeta, que anseia pela perenidade da experiência, e a própria linguagem, que não provém de outro momento senão o da ausência de tal experiência. A linguagem, nesse caso, é reminiscência, a própria consciência do desaparecimento. Dela, o tempo surge outro, não mais como uma sucessão de acontecimentos, cronologicamente distinguíveis, mas como tempos paralelos, tempo passado, perdido, que invade o tempo presente, e criam um outro, um tempo mítico, no qual coexistem momentos distintos, onde lembrança e esquecimento ocorrem simultaneamente, sem se excluírem.

É notável a semelhança com Proust³ no que se refere ao tempo — *tempo perdido*. Em relação a este autor, Blanchot observa o seguinte:

³ Sobre a relação de Kaváfis com a obra de Proust, Sareyannis (1983) escreve que “[...] he borrowed from his friend Pericles Anastasiades the second volume of Proust’s *Le Côté de Guermantes*, which he greatly admired, judging from his praise of it: ‘The grandmother’s death! What a masterpiece! Proust is a great writer! A very great writer!’ he told me. On the subject of the Introduction to *Sodome et Gomorrhe*,

Proust jamais renunciou a interpretar também os instantes como sinais do intemporal; verá sempre, neles, uma presença liberada da ordem do tempo. O choque maravilhoso que sente ao experimentá-los, a certeza de ter se encontrado depois de se ter perdido, o reconhecimento é a verdade mística que ele não quer pôr em causa. É sua fé e sua religião, de tal forma que tende a crer que existe um mundo de essências intemporais que a arte pode ajudar a representar. (BLANCHOT, 2005, p. 31-32)

Os instantes aqui levantados como partes fundamentais da poética de Kaváfis se assemelham muito com esses outros, indicados por Blanchot, pelos quais Proust vê uma “presença liberada da ordem do tempo”. Assim, por meio dessa presença, Kaváfis abre-se para as *essências intemporais* e consegue atingir o momento em que o que foi perdido ressurge, invariável, sobre o corpo e seu desejo. É exatamente isso o que acontece em *A Mesa ao Lado* (1918), quando o poeta reencontra, em um jovem qualquer, um outro corpo, mais antigo e já há tempos perdido. É a essência intemporal de um desejo que o faz reconhecer naquele corpo o mesmo que desfrutara no passado; é essa essência que o faz afirmar serem ambos os corpos o mesmo, uma vez que, no tempo mítico do verso kavafiano, passado e presente coabitam:

Terá, quando muito, vinte e dois anos.
E no entanto estou certo de que, há quase tantos
anos passados, esse mesmo corpo eu desfrutei.

Não é, de modo algum, uma ilusão erótica.
E somente há pouco foi que entrei no cassino;
nem tive tempo de beber demais.
O mesmo corpo eu desfrutei.
Se não me lembro onde — não quer dizer que seja esquecimento.

Ah, agora sim, que se sentou ali, na mesa ao lado,

published in the same volume, only because I deliberately questioned him did he answer, ‘But that part is of no interest. It is prewar.’ And his critical observation was absolutely correct. In spite of his expressed admiration for Proust, he lacked the curiosity to read any other of his novels. ‘I haven’t time to read anymore. I haven’t time,’ he repeated to me many times, with comical despair.” [ele tomou emprestado de seu amigo Pericles Anastasiades o segundo volume de *Le Côté de Guermantes* de Proust, o qual ele muito admirava, a julgar pela forma como o louvava: “a morte da avó! Que obra-prima! Proust é um grande escritor! Realmente um grande escritor!” ele me disse. Em se tratando da Introdução de *Sodome et Gomorrhe*, publicada no mesmo volume, e só porque deliberadamente o perguntei que ele respondeu: “mas essa parte não é interessante. É a pré-guerra.” E sua observação crítica estava absolutamente correta. Apesar de sua expressa admiração por Proust, lhe faltava curiosidade para ler qualquer outro de seus romances. “Não tenho mais tempo para ler. Não tenho mais tempo”, ele repetia várias vezes para mim, com um desespero cômico. (tradução livre)]

reconheço cada movimento seu — e, para além das roupas,
eu os revejo, nus, os membros tão amados. (KAVÁFIS, 2006a, p. 176)

Sobre esse poema, José Paulo Paes (2006a, p. 73) diz que “O paradoxo se explica facilmente se se conceber a forma do corpo como um arquétipo platônico, forma ideal e por isso mesmo perene, capaz de encarnações tanto mais transitórias quanto repetitórias”.

Em relação a isso, é interessante notar no último verso da segunda estrofe desse poema o oximoro entre lembrar e esquecer. O fato de não lembrar não significa que seja esquecimento⁴. Se relacionarmos esse verso com o imperativo exposto em *Quando Surgirem* — “As fantasias do teu erotismo./ Põe-nas, semi-ocultas, em meio às tuas frases.” (KAVÁFIS, 2006a, p. 165) —, temos a possibilidade de interpretar esse esquecimento não como um “não lembrar”, uma literal falta de memória, mas como uma entre tantas artimanhas para manter oculta a expressão de seu desejo. Não é portanto um esquecimento real, mas um esconder a lembrança, mantê-la velada sob a frase, para que jamais se revele clara e diretamente. E, justamente através dessa manobra entre lembrar e não lembrar, o poeta faz com que tempos distintos, o tempo da ausência e o tempo da presença, se interpenetrem em um só momento. Este momento, em todo caso, não é mais do que a ruína de si, o próprio tempo revelado em sua ruína.

Contudo, para além da contemplação do tempo ido, a reminiscência é capaz de acrescentar novas perspectivas sobre fatos velhos e, ainda, torná-los mais que memória, isto é, torná-los novos e originais. Não é por acaso que Kaváfis afirma ser o corpo do jovem em *A Mesa ao Lado* o mesmo daquele a quem desfrutara tempos atrás, pois que, no campo do *intemporal*, não pode haver repetições em *stricto sensu*, as experiências, se há, só podem ser novas, originais. Portanto, este corpo que se repete não é de fato uma repetição, mas sim o mesmo de outrora, único, que continua a aparecer em sua total novidade. Logo, vemos que o poeta não redescobre um passado,

⁴ José Paulo Paes traduz esse verso da seguinte maneira: “Se não me lembro onde — não quer dizer que seja esquecimento.” (KAVÁFIS, 2006a, p. 176). Já Ísis Borges Belchior da Fonseca traduz como: “E se não lembro onde — um esquecimento meu não importa.” (KAVÁFIS, 2006b, p. 219). De fato, ambas as traduções apontam para sentidos sutilmente diferentes, embora permaneçam fieis ao conjunto do poema. A tradução de Fonseca pretende ser mais literal do que a de Paes, que, por sua vez, opta por evidenciar o caráter antitético do verso, deduzindo daí a oposição entre “não lembrar” e “esquecer”, o que casa perfeitamente com a ideia de memória contida na poética kavafiana, exposta neste trabalho.

mas sim vê no presente o passado surgir em uma nova forma, o passado como um novo agora. Não é, como ele próprio diz, uma mera *ilusão erótica*. O lembrar não é mais um meio de se chegar ao que passou, mas uma forma de descobrir, por meio daquilo que foi, aquilo que é. Como escreve Blanchot (2005, p. 16),

O tempo é capaz de um truque mais estranho. Certo incidente insignificante, que ocorreu em dado momento, outrora, esquecido, e não apenas esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como uma lembrança, mas como um fato real!, que acontece de novo, num novo momento do tempo.

O contrário também é verdadeiro: não só o presente pode trazer o que já foi e torná-lo um fato real, mas o próprio passado pode igualmente conter em si reflexos do presente — como se passado e presente se espelhassem mutuamente. Kaváfis não raro traveste presente em passado, de modo que o esconde por sob as vestes do tempo. Em *Os Perigos* (1911), o poeta se utiliza de um personagem, um jovem estudante sírio, para enunciar todo o ímpeto do desejo, do erotismo típico de sua poesia — portanto intemporal, se considerado na perspectiva histórica da poética kavafiana. Contudo, os quatro primeiros versos são decisivos para a delimitação do que o jovem declarará. Neles, Kaváfis informa, em tom de nota, o nome, a ocupação e a nacionalidade do estudante, além da cidade e do tempo em que está, como uma forma de o afastar de um *presente*, que, por mais que se queira ignorar, ecoa no poema:

Disse Mirtias (estudante sírio
em Alexandria, no reinado
de augusto Constâncio e augusto Constantino,
e que era meio cristão, meio gentio):
“Fortalecido com teoria e com estudo,
eu não hei de temer minhas paixões como um covarde.
Meu corpo entregarei todo ao prazer,
à voluptuosidade entressenhada,
aos desejos eróticos mais audaciosos,
aos ímpetos lascivos do meu sangue, sem
temor algum, porque quando eu quiser
— e vontade terei, alentado
como hei de estar pelo estudo e a teoria —,
reencontrarei no momento preciso
meu espírito ascético de outrora.” (KAVÁFIS, 2006a, p. 144)

Assim, mesmo o poema estando preso às contingências históricas, uma certa intemporalidade se ergue dentre o contexto, o arquétipo kavafiano do desejo erótico se faz reconhecível, de modo que transpassa as épocas e acaba por repousar sobre os versos que o emancipam de qualquer tempo. Mirtias, então, e o próprio poeta de *Lembra, Corpo*, de *Retorna* ou mesmo de *A Mesa ao Lado* se irmanam por meio dessa voluptuosidade, desse erotismo sempre presente e, por vezes, dissimulado.

Assim, cada incidente está ligado a outro por um fio quase oculto, velado sob o tempo e sob a própria reminiscência, que, por força dos fatos, sempre se vê ressurgir em um novo momento. Logo, o desejo pelo corpo jovem contemplado na mesa ao lado pelo poeta também está ligado por esse fio oculto ao desejo de Mirtias, assim como o próprio corpo está conectado a outros vários corpos, cabe ao poeta descobrir essa ligação pelos mecanismos da reminiscência que o verso e a própria linguagem põem em funcionamento.

Em *Dias de 1901* (1927), por exemplo, podemos ver como se dá essa ligação, como sempre uma coisa remete a outra:

[...]
A beleza dos seus vinte e nove anos,
tão douda na volúpia, paradoxalmente
lembrava um efebo algo canhestro entregando
ao amor, pela primeira vez, o corpo. (KAVÁFIS, 2006a, p. 202)

Além desse e de outros tantos exemplos dentro da obra de Kaváfis, há o poema *Vozes* (1904), texto em que o tempo realiza novamente seu *truque mais estranho*: as vozes ideais, referidas nos versos, são aquelas capazes de alcançar a *poesia primeva*, é a própria voz da poesia, e por meio dela chega-se à “presença liberada da ordem do tempo”, que, em última análise, se realiza também na morte:

Vozes queridas, vozes ideais
daqueles que morreram ou daqueles que estão
perdidos para nós, como se mortos.

Eles nos falam em sonho, algumas vezes;
outras vezes, em pensamento as escutamos.

E, quando soam, por um instante eis que retornam

os sons da poesia primeva em nossa vida,
qual música distante que se perde noite afora. (KAVÁFIS, 2006, p. 120)

Nesse poema podemos observar mais uma vez a interação entre presença e ausência. Nesse caso específico, os ausentes são aqueles que morreram ou que estão perdidos, mas não suas vozes — não de todo. Elas são a presença que emana do ausente. É nelas que o poema identifica a poesia primeva, isto é, na voz do ausente, daquele que desapareceu, que encontrou seu fim; é desse ausente que retornam os sons da origem, a gênese do poema. O jogo que Kaváfis propõe aqui é o mesmo que se alastra por sobre toda a sua poética: a interpenetração dos tempos. No velho, encontra-se o novo, na repetição, o original. É desse modo que o poeta elenca seus arquétipos; é por isso que ele tanto recorre à antiguidade grega e à egípcia ou à própria modernidade que lentamente se ergue (e também se perde), uma vez que os mortos de outrora não são diferentes dos vindouros, todos ao fim estão fadados a se repetir, são em suma repetições, arquétipos no cerne do drama kavafiano.

O que acontece em *Vozes*, então, é justamente o tempo realizando seus malabares, movendo as peças do tabuleiro por sobre o poema, subvertendo o jogo proposto por ele mesmo. Jogo esse somente realizável pelo poético. Só assim é possível que os tempos se fundam em um outro e realizem sua *metamorfose*. Por isso, nos é interessante a ideia de Blanchot (2005, p. 23) quando escreve que:

A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez”, e ela nos revela o que “agora” é “outrora”, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como que imaginária.

O poeta, encastelado no seu tempo, recebe o primeiro impulso do *presente*, que recomeça o passado. Este impulso lança as *vozes ideais*, essas que denunciam um ausente, uma ausência que preenche todo o espaço — é a poesia primeva a se gestar.

Mirtias recomeça no presente como um outro, um efebo kavafiano, e, ao penetrar no tempo, acaba por anular suas fronteiras. Não se trata mais de passado e presente, mas de seus apagamentos. Mirtias só pode estar presente, mas o próprio presente não há mais. O jovem à mesa ao lado é o mesmo de anos atrás, e ambos participam do mesmo corpo, do mesmo tempo. O *agora é outrora*: no agora há frações do outrora e no outrora, frações do agora — o importante é que sejam indistinguíveis. E, assim, o tempo factual, real, é suspenso dentro do poema, é apagado em um só lance, é jogado ao campo do *imaginário*, do mítico. Portanto, em *Retorna* ou em *Lembra, Corpo*, por exemplo, pode-se perceber o modo que a reminiscência se revela como agente desse apagamento — lembrar torna-se imaginar, *ser* o imaginário; lembrar torna-se mitificar.

Certamente, toda essa questão só faz revelar a ambiguidade do tempo ou de uma certa experiência temporal, proposta pelo jogo literário. O tempo por si só, inserido no contexto kavafiano — como já visto —, torna-se um outro, de diferente fluidez, não mais o fluir cronológico, preso aos calendários e relógios. A natureza de tal ambiguidade é sobretudo poética, e Kaváfis, consciente disso, a busca justamente por essa poeticidade. Dessa forma, seus poemas tornam-se capazes de flutuar por entre o nevoeiro dessa temporalidade estranha, concebidos ao “gosto da vaguidade e do sonho” (PAES, 2006a, p. 46). Em relação a isso, Blanchot (2005, p. 12) diz que:

Toda a ambiguidade vem da ambiguidade do tempo que aqui se introduz, e que permite dizer e experimentar que a imagem fascinante da experiência está, em certo momento, presente, ao passo que essa experiência não pertence a nenhum presente, e até destrói o presente em que parece introduzir-se.

É justamente essa “destruição do presente” que libera a experiência de se amarrar a um tempo específico, e, sobretudo, é ela que faz com que o poeta recupere simultaneamente o corpo e seu desejo, até então perdidos no passado. Assim, a história, a antiguidade, os mitos etc. não passam de máscaras com as quais Kaváfis veste seu erotismo, “semioculto” sob as frases.

Contudo, para além do problema em relação ao tempo, a poesia de Kaváfis encontra outros obstáculos para sua expressão. Obstáculos esses referentes à própria vida do poeta, à sua sexualidade e a seu meio. Como falar sobre o desejo homossexual

em uma sociedade que moralmente o condena⁵? Essa crise dá à sua poesia características bastante originais — mas que também, de uma forma ou de outra, abarcam a problemática do tempo. Como frisa Mendelsohn (2003), Kaváfis, ao contrário do que comumente se pensa, não trata o *erotismo* e o *passado* separadamente, mas o erotismo *através* do passado. É notável sua exploração do tema quando se trata principalmente do período helenístico ou da antiguidade tardia. Contudo, por vezes, há uma indeterminação em relação à exata época a que se refere, justamente porque o poema busca a *ambiguidade do tempo*, de onde decorre a mescla de passado e presente. Assim, por exemplo, o Império Selêucida e o antigo Egito ptolomaico se confundem com a Alexandria ou a própria Grécia do início do século XX, de forma tal que o poema se constrói sobre bases históricas não muito claras. É antes o próprio desejo, e não o passado, seu tema fundante.

Em relação a isso, é interessante notar dois poemas: *Reinos Alexandrinos*⁶, de 1912, e *Cesarião*, de 1918. O primeiro, tomado isoladamente, pode ser considerado um poema meramente descritivo (DIMARAS, 1983). Contudo, há um forte elo com o segundo, uma vez que ambos têm a mesma figura como protagonista, isto é, Cesarião, filho de Cleópatra e Júlio César. Em *Reinos Alexandrinos*, vemos a cerimônia de coroação dos filhos de Cleópatra, herdeiros do trono egípcio, na qual Cesarião se destaca entre os demais, uma vez que ganhará título mais elevado que seus irmãos e reinará, junto de sua mãe, sobre o Egito⁷. Segundo Dimaras (1983):

⁵ As relações entre a cidade — precisamente Alexandria — e a homossexualidade na poesia de Kaváfis serão abordadas mais atentamente no segundo capítulo deste trabalho.

⁶ José Paulo Paes opta por traduzir o título desse poema como *Reinos Alexandrinos* — essa é a versão que utilizamos. Contudo, a tradução literal e mais comumente encontrada é *Reis Alexandrinos*. Optam por este título, por exemplo, Ísis Borges Belchior da Fonseca (KAVÁFIS, 2006b, p. 111) e Trajano Vieira (KAVÁFIS, 2007, p. 47).

⁷ Plutarco, em sua biografia sobre Marco Antônio, diz que ele, Antônio, “introdujo un gran gentío en el Gimnasio, donde sobre una gradería de plata hizo poner dos tronos de oro, uno para él y otro para Cleopatra, y otros más pequeños para los hijos. De allí, en primer lugar proclamó a Cleopatra reina del Egipto, de Chipre, del África y de la Siria inferior, reinando en unión con ella Cesarión, el cual era tenido por hijo de César el Dictador, que había dejado a Cleopatra encinta” (PLUTARCO, [20--], p. 127). [introduziu uma grande multidão no Ginásio, onde em uma arquibancada de prata colocou dois tronos de ouro, um para ele e um para Cleópatra, e outros menores para as crianças. A partir daí, em primeiro lugar proclamou Cleópatra rainha do Egito, de Chipre, da África e da Síria inferior, reinando junto dela Cesarião, o qual era tido como filho de César, o Ditador, que havia deixado Cleópatra grávida. (tradução livre)]

it is important to note that Kaisarion, the main character of the myth, who, as the poet says, was “standing in front of the others,” is described in all the details of his dress with an insistence and an exhaustiveness that only a wakeful dream can give—something that comes close to fetishism [...] ⁸

Podemos ver tal descrição detalhada nos seguintes versos:

[...]
 Cesarião estava de pé, um pouco à frente,
 trajando um manto de seda cor-de-rosa,
 um ramallete de jacintos sobre o peito,
 no cinto um duplo fio de safiras e ametistas,
 as sandálias atadas por cordões
 brancos e bordados de pequenas pérolas róseas.
 [...] (KAVÁFIS, 2006a, p. 150)

Além desse *fetichismo* com que o poeta trata a figura de Cesarião, é interessante notar a descrição que ele faz da cerimônia, tratando-a como um mero jogo de aparências, particularmente no verso final: “que palavras ocas eram aqueles reinos” — não só ocas as palavras, como se pode ver, mas a própria cerimônia e sua simbologia:

[...]
 Os cortesãos excediam no seu luxo.
 Cesarião era só graça e formosura
 (o filho de Cleópatra, sangue dos Lágidas).
 Por isso, os alexandrinos acorriam à festa,
 entusiasmavam-se, lançavam vivas
 em grego, em egípcio, em hebraico alguns, fascinados
 com a beleza toda do espetáculo —
 malgrado soubessem o quanto valia aquilo,
 que palavras ocas eram aqueles reinos. (KAVÁFIS, 2006a, p. 151)

Já em *Cesarião*, teremos a origem dessa visão e do erotismo que ronda em torno dela (DIMARAS, 1983). Assim, Kaváfis captura seu eromenos na figura do jovem Ptolomeu e o põe em frente de si, como que encarnando o seu desejo. Aqui, a descrição, presente no poema anterior, cederá ao lirismo, que revelará a relação estabelecida entre o poeta e o mito:

⁸ “é importante notar que Cesarião, o principal personagem do mito, que, como diz o poeta, está ‘de pé, um pouco à frente’, é descrito em todos os detalhes de sua vestimenta com uma insistência e uma exaustividade que somente um sonho desperto pode dar — algo que chega perto do fetichismo” (tradução livre).

Para verificar uma data, bem como
para distrair-me, ontem fiquei eu
até tarde da noite a ler um tomo
de antigas inscrições da época dos Ptolomeus.
[...]

Depois de haver conseguido verificar a data,
ia largar o livro quando uma pequena
menção sem importância ao rei Cesarião
prendeu-me a atenção repentinamente.

[...]
Foi sensível e belo que te fiz.
Ao teu rosto minha arte concebeu
uma beleza encantadora, como em sonho.
Tão plenamente imaginei-te
ontem, noite alta, ao apagar-se
minha lâmpada — deixei e quis que se apagasse —
que me atrevi a pensar entravas no meu quarto;
pareceu-me ver-te à minha frente qual serias
em meio à Alexandria conquistada,
pálido e fatigado, ideal na tua dor,
ainda esperando que de ti se apiedassem
os perversos — que cochichavam “Césares demais”⁹. (KAVÁFIS, 2006a, p.
172-173)

Nesse poema vemos novamente o presente se dilacerar e mesclar-se com o passado. O que acontece aqui é bastante semelhante com o que ocorre em *A Mesa ao Lado*, ou seja, é o jovem arquetípico, fonte do desejo kavafiano, que ressurge materializado, porém, dessa vez, não em alguém do presente, mas em alguém que salta do passado e fecundo o agora — esse agora *livre* do presente. O poeta e Cesarião habitam o mesmo tempo, que não é mais o tempo de origem de nenhum dos dois em específico, mas aquele outro que surge do entrelaçamento de ambos. Como em *Vozes*, aquele que morreu ou se perdeu lança a sua voz e traz com ela o gérmen da poesia. Essa poesia, essa voz, entretanto, não pertence mais a Cesarião, embora parta dele. Ela, de fato, o refaz — “Ao teu rosto minha arte concebeu/ uma beleza

⁹ Sobre esta citação — “Césares demais” —, interessante citar o seguinte trecho de Plutarco: “A Cesarión, el que se decía haber tenido de [Julio] César, lo envió la madre con gran cantidad de riquezas a la India por la Etiopía; pero su ayo Rodón, semejante a Teodoro, le hizo volver, engañándole con que [Augusto] César le llamaba al reino. Deliberaba César acerca de él, y se refiere haberle dicho Areo: No es la policesarie conveniente” (PLUTARCO, [20--], p. 156-157). [A Cesarião, que foi dito ser filho de Júlio César, sua mãe o mandou com grande quantidade de riquezas para a Índia pela Etiópia; mas o seu tutor Rodão, como Teodoro, o fez voltar, enganando-o ao dizer que Augusto César o chamava ao reino. César deliberava sobre ele, no que se referia ao que Areo lhe disse: não é conveniente césares demais. (tradução livre)]

encantadora, como em sonho” —, faz dele uma das encarnações do ideal kavafiano, porém, e como sempre ocorre com o desejo em Kaváfis, esse ideal não é mais do que uma ausência — que se insinua vaga e oniricamente. Ele deverá permanecer ausente para continuar correspondendo ao ideal.

Assim, em *Dias de 1903* (1917), por exemplo, vemos que a ausência do corpo desejado é parte importante para fazê-lo ideal, *poético*. Novamente o presente recomeça o passado e o plasma em sua imagem perfeita, *intemporal*:

Nunca mais os achei — tão depressa esquecidos...
aqueles olhos poéticos, o rosto
pálido... na rua a anoitecer...

Nunca mais os achei — conquistados por sorte,
com que facilidade abandonei-os,
com que ansiedade eu os quis depois.
Os olhos poéticos, o rosto pálido,
aqueles lábios que não mais achei. (KAVÁFIS, 2006a, p. 170)

Certo traço de modernidade em Kaváfis, aliás — e como já dito neste capítulo — é deflagrado na concatenação destes elementos: *uma presença que remete a uma ausência e aquilo que é ausente*. Em relação a isso, Mendelsohn (2003) indica algo similar ao observar que a poesia kavafiana se constrói entre “*fervent desire*, on the one hand, and *painful absence*, on the other; the erotic and what I call ‘the lost’ (a category that includes whole civilizations as well as beautiful boys)”¹⁰ (grifo nosso).

Esse jogo entre opostos não se limita somente aos temas levantados. Kaváfis possuía a consciência de que a própria natureza dessas oposições — ou, mais especificamente, a interação e união desses opostos — cria, em sua poesia, um espaço outro, que não meramente o histórico ou memorialista nem o lírico ou sentimental. Esse espaço é o mesmo partilhado pelos mitos antigos, mas supera estes. Kaváfis dá a tais mitos um caráter próprio, específico, e, para além disso, torna a si mesmo — o poeta que enuncia os versos — parte de seu jogo mítico.

¹⁰ “*desejo ardente*, de um lado, e *ausência dolorosa*, de outro; o erótico e o que eu chamo de ‘o perdido’ (uma categoria que inclui civilizações inteiras assim como belos rapazes)” (tradução livre).

Ainda seguindo Mendelsohn (2013), podemos definir esse *mito kavafiano* da seguinte maneira:

[it is] not merely the ancient and the modern, or the Hellenic and Hellenistic, the European and the North African, the European and western Asian; but indeed the speakable and the unspeakable, shame and pride, the latent and patent, the real and the imagined—and, in the greatest work, the subject and the object, desirer and desired, the writer and his inspiration, the act of love and the act of poetry.¹¹

Os processos que realizam a mítica kavafiana não são diferentes daqueles ocultos nos instantes de reminiscência, em que o poeta chega às *essências intemporais*. De fato, tal mítica só pode partir dessas essências, do tempo cujo presente e passado são justamente um não-presente e um não-passado, pois que não estão mais presos a faixas cronológicas estritas, embora não cessem de acontecer. Desse modo,

Ao atribuir ao histórico caráter de exemplaridade, à luz do preceito aristotélico de que o futuro se assemelha ao passado, Kaváfis deu-lhe a perenidade do mito. Se é verdade que os mitos têm sempre um cerne histórico, não é menos verdade que, através do mecanismo da repetição ritual, eles o redimem do pretérito para convertê-lo em eterno presente: o que aconteceu uma vez há de acontecer sempre; Cristo morre a cada Sexta-Feira da Paixão para renascer a cada Sábado de Aleluia. (PAES, 2006a, p. 112-113)

Assim, pode-se também dizer que cada corpo é o mesmo corpo, cada cidade é a mesma cidade, cada leito e cada quarto é o mesmo leito e o mesmo quarto. Isso porque tais imagens, dentro do mecanismo do verso (pelo qual acontece a referida *repetição ritual*), atingem o grau de mito e passam, desse modo, a um plano ideal, no qual flutuam arquétipos construídos pelo poema (e para ele). Portanto, não é um corpo, mas o Corpo, não uma cidade ou um quarto, mas a Cidade e o Quarto, que sempre se repetem, como o ideal materializado, seja ao longo dos episódios da vida do poeta ou

¹¹ “não é meramente o antigo e o moderno, ou o helênico e o helenista, o europeu e o norte-africano, o europeu e o asiático ocidental; mas de fato o dizível e o indizível, vergonha e orgulho, o latente e o manifesto, o real e o imaginado — e, nas grandes obras, o subjetivo e o objetivo, o desejante e o desejado, o escritor e sua inspiração, o ato do amor e o ato da poesia” (tradução livre).

dos personagens históricos que ele põe em sua poesia, seja na própria história que ele assume poetizar.

Portanto, o que se estabelece aqui é um jogo de reminiscências, em um sentido *mais ou menos* platônico. Seus mecanismos funcionam de forma a trazer à tona a lembrança esquecida de uma *ideia*, existente *a priori* ao desejo kavafiano, reconhecida nos objetos mundanos que o poeta encontra em seu caminho ou na própria história. Claramente, não se trata de formas metafísicas absolutas, o platonismo de Kaváfis é somente poético, a reminiscência há somente como moduladora do desejo expresso no poema. O ideal neste caso, portanto, não é universal, mas pessoal, contingente ao verso e à literariedade que o exprime.

No poema *A Cidade* (1910), Kaváfis deixa bastante claro isso que chamamos de arquétipo (no caso, a cidade arquetípica):

Dizes: “Eu vou para outras terras, eu vou para outro mar.
Hão de existir outras cidades melhores do que esta.
De todo o esforço feito — estava escrito — nada resta
e sepultado qual um morto eu tenho o coração.
Até quando vai minha alma ficar nesta inação?
Onde quer que eu olhe, para onde quer que eu volte a vista,
a negra ruína de minha vida é o que se avista,
eu que anos a fio cuidei de a estragar e dissipar.”

Não acharás novas terras, tampouco novo mar.
A cidade há de seguir-te. As ruas por onde andares
serão as mesmas. Os mesmos os bairros, os andares
das casas onde irão encanecer os teus cabelos.
A esta cidade sempre chegarás. Os teus anelos
são vãos, de para outra encontrar um barco ou um caminho.
A vida, pois, que dissipaste aqui, neste cantinho
do mundo, no mundo inteiro é que a foste dissipar. (KAVÁFIS, 2006a, p. 139)

Neste poema, as cidades do mundo inteiro não passam de versões de uma mesma cidade, um arquétipo inescapável a que inevitavelmente se está preso. O poeta, no caso, indica para seu interlocutor a invariabilidade a qual se restringe as cidades e a própria vida, de tal modo que a viagem, a mudança, não são nada mais que ilusão, que aparência. Dissipar a vida aqui ou no resto do mundo é o mesmo. Tudo se condiciona à impossibilidade de se escapar do próprio destino. Mesmo o tempo se restringe a essa perspectiva única, invariável; embora, por meio dele, as coisas pareçam mudar, o seu

devir é somente a mera reprodução de padrões já estabelecidos, não há alterações. Disso decorre aquele sentimento trágico que os antigos gregos nutriam em relação ao destino — a impossibilidade de se trapacear as Moiras — e que impregna os versos com seu fatalismo. O que resta, então, é a contemplação de uma impossibilidade ou de uma experiência inalcançável por vias comuns, pelas próprias vias da vida, mas que, dentro do jogo literário a que se submete, dá sinais de sua existência.

Daí, portanto, emerge um novo paradoxo: como se experimentar o inexperimentável? Da mesma forma que Kaváfis faz com que o ausente se refaça em um tempo outro, onde a ausência se apresenta como presença real — embora o poeta sempre se mantenha consciente de sua ausência —, ele traz ao centro do poema a vivência daquilo que não foi vivido. É por meio dessa reconstrução do tempo, ou construção de um tempo mítico, que o inexperimentável torna-se enfim algo passível de experimentação, algo a que o corpo kavafiano recebe com sua potencialidade maior: a de *lembrar*. Assim, lembra-se de uma experiência nunca experimentada, e, por sua reconstrução, ela surge como algo mais do que uma mera fantasia, transforma-se enfim a própria realidade não vivida em algo que agora aparece como fato, vivência e memória. O movimento realizado portanto é o de apropriação de um tempo alheio, para que este torne-se propriedade daquele que o busca, mas não o compartilha, daquele que por fim o anula em seu próprio corpo, que pretende espalhar a si mesmo sobre tudo o que o tempo abrange.

Mas enfim a que esses arquétipos remetem? Qual a forma a que fazem referência? O desejo kavafiano possui suas próprias características identificáveis, assim como os próprios versos que o exprimem. Contudo, por mais ideais que possam ser essas representações, é possível reconhecer seus modelos no mundo real. E não é preciso ir muito fundo na vida do poeta para achar tais modelos, pois que eles estão por vezes expressos nomeadamente nos poemas. Disso sabemos que o seu desejo não é senão pelos corpos de jovens rapazes, que o seu amor é sempre aquele carnal e homossexual — o amor *anômalo*, o que *não ousa dizer seu nome* — e que sua cidade, a cidade-modelo, é Alexandria.

2 PRISÕES KAVAFIANAS: LIBERDADE E CLANDESTINIDADE

O movimento realizado pelo poeta entre história e memória encontra em Alexandria — a cidade kavafiana por excelência — sua mais perfeita materialização. Kaváfis volta-se para a cidade e sua história ávido por experienciá-la, por transubstancializá-la em seu ideal. Assim, tem nela seu modelo e dela apreende o mundo, como se estivesse em um *pequeno ângulo em relação ao universo* — como bem definiu E. M. Forster (SAVIDIS, 1985).

Embora Kaváfis encontrasse na cidade fonte essencial para sua poesia, ele não a escolheu sem alguma dificuldade. O sentimento de aprisionamento que se lhe infundia o fazia desejar sair, buscar em outra cidade o que Alexandria era incapaz de lhe fornecer. Porém, como em *A Cidade*, o lugar e o próprio destino são inescapáveis, pois estão mais relacionados a uma certa disposição interior do que a um espaço físico determinado, embora este influa naquela em um certo nível. Essa certeza de que não há novidade fora da cidade, de que ela está fadada a se repetir em todas as outras, desemboca em um certo conformismo, o mesmo que faz com que o poeta não ofereça resistência à fatalidade das coisas, mas a aceite, resignado.

É notável que o próprio Kaváfis reconhecia em si esse conformismo — e o aceitava, mais por cansaço do que por convicção. Em relação a isso, Edmund Keeley (1995) nos informa o seguinte:

As late as 1907, when the poet was forty-four years old, he was still tormented by the prospect of remaining in the same city: “By now I’ve gotten used to Alexandria,” he writes in a note to himself, “and it’s very likely that even if I were rich I’d stay here. But in spite of this, how the place disturbs me. What trouble, what a burden small cities are—what lack of freedom. I’d stay here (then again I’m not entirely certain that I’d stay) because it is like a native country for me, because it is related to my life’s memories. But how much a man like me—so different—needs a large city. London, let’s say” As a homosexual with limited resources living in a society that one poem calls “prudish and stupid” (“Days of 1896”), Cavafy clearly felt confined by the “small corner” of the world [...].¹²

¹² “Em meados de 1907, quando o poeta tinha quarenta e quatro anos, ele ainda estava atormentado pela perspectiva de permanecer na mesma cidade: ‘por enquanto eu me acostumei a Alexandria’, ele escreveu em uma nota para si mesmo, ‘e é muito provável que mesmo se eu fosse rico eu ficaria aqui. Mas, apesar disso, como o lugar me perturba. Que problema, que fardo são as pequenas cidades — que falta de liberdade. Eu ficaria aqui (e, novamente, não estou inteiramente certo se ficaria) porque aqui é

Podemos ver claramente esse sentimento de confinamento em um poema de 1897, chamado *Muros*:

Sem cuidado nenhum, sem respeito nem pesar,
ergueram à minha volta altos muros de pedra.

E agora aqui estou, em desespero, sem pensar
noutra coisa: o infortúnio me depreda.

E eu que tinha tanta coisa por fazer lá fora!
Quando os ergueram, mal notei os muros, esses.

Não ouvi voz de pedreiro, um ruído que fora.
Isolaram-me do mundo sem que eu percebesse. (KAVÁFIS, 2006a, p. 131)

Não é difícil perceber todo o sentimento de clausura proposto pelo poema, mesmo que o isolamento imposto não tenha sido percebido facilmente, como indica o último verso, exatamente porque os muros — materiais, no poema — não sejam talvez mais do que a imagem do isolamento, isto é, muros conceituais, ideais, que afastam o poeta do mundo e de seu próprio desejo. Este mundo, contudo, não é somente aquilo de que é privado o poeta, mas também o próprio agente que o priva.

Em outras palavras, o que se fala aqui é do moralismo crescente que imperava em Alexandria na época, e, sendo Kaváfis homossexual¹³, qualquer conduta sua nesse

como um país natal para mim, porque está relacionado com as memórias de minha vida. Porém, como um homem como eu — tão diferente — precisa de uma grande cidade. Londres, digamos...’ Como um homossexual com recursos limitados vivendo em uma sociedade que um poema chama de ‘pudica e estúpida’ (‘Dias de 1896’), Kaváfis claramente se sentia confinado a um ‘pequeno canto’ do mundo” (tradução livre).

¹³ Em relação à influência que a homossexualidade pode ter sobre a escrita, é interessante ressaltar o seguinte trecho de Brodsky (1977): “Homosexuality as such enforces self-analysis more than heterosexuality does. I believe that the gay concept of sin is much more elaborate than the straight concept: straight people are, to say the least, provided with the possibility of instant redemption through marriage or other forms of socially acceptable constancy. Homosexual psychology, like the psychology of any minority, is overtly one of nuance and ambivalence: it capitalizes on one’s vulnerability to the extent of producing a mental U-turn after which the offensive can be launched. In a way, homosexuality is a form of sensual maximalism which absorbs and consumes both the rational and the emotional faculties of a person so completely that T.S. Eliot’s old friend, ‘felt thought,’ is likely to be the result. The homosexual’s notion of life might, in the end, have more facets than that of his heterosexual counterpart. Such a notion, theoretically speaking, provides one with the ideal motive for writing poetry, though in Cavafy’s case this motive is no more than a pretext.” [A homossexualidade como tal reforça a autoanálise mais do que a heterossexualidade. Eu acredito que o conceito *gay* de pecado é muito mais elaborado que o conceito hétero: pessoas heterossexuais são, para dizer o mínimo, providas com a possibilidade de redenção

sentido poderia ser motivo de escândalo e perseguição. Em um contexto como esse, seria impossível não se sentir, de certa forma, aprisionado. Kaváfis, inclusive, ao organizar tematicamente sua obra, pôs o referido poema sob a categoria “prisões” (MENDELSON, 2003), o que denota tal sentimento.

Sareyannis (1983) dá seu testemunho sobre esse tempo:

I knew well how prudish the Alexandria of his time was. Before 1914, in his city and particularly within his class, there prevailed an imitation of Victorian morality — of the most narrow-minded, anti-aesthetic kind. In such an atmosphere, a scandal such as that of Oscar Wilde could easily have been repeated. Cavafy ran the risk of seeing his relatives' homes closed to him, of being ostracized, of no longer being greeted on the street, or even — and I have in mind specific facts — being banished from the city he loved. And yet he dared. Moreover, he managed not only not to be ostracized or banished, but to die as an honored man in an Alexandria that had grown proud of him.¹⁴

Apesar de tudo, Kaváfis rompeu os muros que o moralismo alexandrino construiu em torno dele e decidiu nutrir sua poesia de seu homoerotismo. Entretanto, embora sua empreitada rendesse belos poemas sobre o tema, é notável que o desejo expresso foi sempre aquele que de uma maneira ou de outra fora frustrado — o erotismo que sempre encontra algum *obstáculo casual*. A ausência de plenitude na consumação do desejo só faz realçar o aprisionamento do qual o poeta nunca consegue se livrar totalmente. A prisão, em certo sentido, está bastante ligada à ausência, de modo que, podemos alegar, o sujeito que lembra, que busca o ausente pela reminiscência, o faz

instantânea através do casamento ou de outras formas de constância socialmente aceitáveis. A psicologia homossexual, como a psicologia de qualquer minoria, é notadamente feita de nuances e ambivalências: ela capitaliza sobre sua vulnerabilidade ao ponto de produzir uma reviravolta mental, pela qual a ofensiva pode ser lançada. De certa forma, a homossexualidade é a forma de maximalismo sensual que absorve e consome ambas as faculdades racional e emocional de uma pessoa, tão completamente que o velho amigo de T. S. Eliot, “sentiu pensamento”, pode ser o provável resultado. A noção de vida do homossexual pode, no fim, ter mais facetas que a de sua contraparte heterossexual. Tal noção, teoricamente falando, provê o motivo ideal para alguém escrever poesia, apesar de que no caso de Kaváfis esse motivo não é mais que um pretexto. (tradução livre)]

¹⁴ “Eu sabia bem o quão pudica era a Alexandria de seu tempo. Antes de 1914, na sua cidade e particularmente dentro de sua classe, prevaleceu uma imitação da moralidade vitoriana — do tipo mais intolerante e antiestético. Em tal atmosfera, um escândalo como o de Oscar Wilde poderia facilmente ter se repetido. Kaváfis correu o risco de ver as casas de seus parentes fechadas para ele, de ser ostracizado, de não mais ser cumprimentado na rua, ou mesmo — e tenho em mente fatos específicos — ser banido da cidade que ele amava. E ainda assim ele ousou. Ademais, ele conseguiu não somente não ser ostracizado ou banido, mas morrer como um homem honrado em uma Alexandria que se tornou orgulhosa dele” (tradução livre).

porque somente ela — essa reminiscência — pode levá-lo para além de seu cativeiro. O jogo com o tempo, os tempos kavafricanos, surge justamente em decorrência disso; a liberdade é somente atingida quando se alcança esse tempo outro, esse tempo mítico, em que presente e passado coexistem em paralelo.

Blanchot (2005, p. 17) sintetiza esse jogo com o tempo, e sua experiência, da seguinte forma:

Viver a abolição do tempo, viver esse movimento, rápido como o “raio”, pelo qual dois instantes, infinitamente separados, vêm (*pouco a pouco, embora imediatamente*) ao encontro um do outro, unindo-se como duas presenças que, pela metamorfose do desejo, se identificassem, é percorrer toda a realidade do tempo e, percorrendo-a, experimentar o tempo como espaço e lugar vazio [...] o que é tudo isso, afinal? É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos. (grifo do autor)

O espaço *exterior*, em que o tempo resulta outro, não é senão o poema, que, na perspectiva de uma possível libertação, funda seu próprio lugar e tempo, cria subsídios para a queda dos muros, embora estes sempre se insinuem e mesmo se imponham, uma vez que são eles condição primeira para o movimento de fundação do novo espaço, *exterior*, poético.

Em *As Janelas* (1903), podemos ver o movimento anterior a este em que o tempo *real* é suprimido pelo *mítico*. Aqui, o poeta tenta encontrar a fuga de seu aprisionamento através das janelas, mas ao fim se resigna à impossibilidade de encontrá-las, ou seja, embora o movimento de libertação tenha sido iniciado, ele acaba sendo frustrado, como pode se ver a seguir:

Nestes compartimentos escuros onde passo
dias opressivos, ando, para cá e para lá
a fim de achar as janelas — Quando se abrir
uma janela, será um consolo. —
Mas não se acham as janelas, ou não posso
encontrá-las. E talvez seja melhor que não as encontre.
Talvez seja a luz um novo martírio.
Quem sabe que novas coisas ela mostrará. (KAVÁFIS, 2006b, p. 57)

Não a *luz*, mas a *liberdade* talvez seja um novo martírio. Kaváfis ainda não havia encontrado meios de livrar-se do aprisionamento, e sua poesia, por conseguinte, refletia bem essa falta. Mas o que são essas *novas coisas* que parecem afligi-lo? Quem sabe a presença liberada do tempo que ele, porquanto, não vê sinais além da luz que invade por sob a fresta. É um novo martírio, por certo, mas que superará os outros e elevará Kaváfis em sua própria peregrinação poético-temporal.

Posteriormente, em 1915, Kaváfis escreveria novamente sobre essa luz e as coisas que ela revela, porém, o receio agora dá lugar a uma espécie de contemplação. Exterioirmente, são praias amarelas que se revelam sob a luz, a pura natureza das formas; interiormente, o êxtase surge, como fantasmagorias escondidas sob a miragem anteposta à paisagem:

Parar aqui. Mirar um pouco a natureza.
Lampeja o azul-turquesa. Praias amarelas.
Tudo, à luz, se embeleza, à grande luz que alumbra.

Parar aqui. Mirá-la assim, quase miragem
(se me antepôs, deveras, só por breve instante).
E estando aqui, não relembrar só meus fantasmas:
anamnese, ilusões — esses ícones do êxtase. (KAVÁFIS, 2012, p. 35)

Este poema, chamado *Mar Matutino*, expõe a nova liberdade pela qual a poesia kavafiana exprimirá seus desejos e *ilusões*. O poema em questão mostra a natureza como fuga exterior para aquilo que prende o poeta interiormente, isto é, a anamnese, a reminiscência, sempre atrelada à volúpia¹⁵, ao êxtase. Portanto, o poema forma-se sob a perspectiva da fuga, é ele próprio a fuga, usa de sua poeticidade para tanto, e assim podemos ver como a poética kavafiana passa a lidar com suas próprias prisões — ou seja, vai de uma resignação quase absoluta para uma espécie de busca na reminiscência pelo outro (e pelo “perdido”, por conseguinte).

¹⁵ Haroldo de Campos, cuja tradução de *Mar Matutino* utilizamos neste trabalho, opta pela expressão “ícones do êxtase” no último verso. Já Ísis Borges Belchior da Fonseca (2006b, p. 145) — que traduz o poema sob o título de *Mar da Manhã* —, para o referido verso, decide usar a expressão “visões da volúpia”, o que denota o erotismo latente no poema. Trajano Vieira (2007, p. 71), por sua vez, opta por “luxúria das miragens”. Em suma, o que se percebe é a presença do elemento erótico, um erotismo revelado pelas temidas luzes que, evitadas por Kaváfis outrora, já não parecem ameaçá-lo, o maravilham ao invés disso.

É sabido que Kaváfis marcou o ano de 1911 como determinante para sua obra, é a partir daí que encontra o que há de singular em sua poesia. Segundo Keeley (1995):

By that date [1911] he had decided to put aside most of what he had written during previous decades, over two hundred poems, and to preserve only twenty four (among them one of his most famous, "Waiting for the Barbarians") that would join another one hundred and thirty that he wrote in subsequent years, the so-called Cavafy canon: wrote but did not publish in the usual way.¹⁶

A resignação em relação ao confinamento começa por se dissipar, o poeta busca encontrar as janelas, enfrentá-las. O elemento homoerótico, então, aparece de forma mais determinante e dá aos versos uma singularidade que anteriormente não possuíam. Contudo, e o mais interessante de se notar, é que o sentimento de aprisionamento não desaparece totalmente, ganha, em verdade, novos contornos. O que antes se revelava como uma prisão cuja fuga era impossível, mesmo dentro do poema, agora simplesmente aponta para a dissolução de um cativeiro, do qual o poema surge — e surge justamente para o desfazer. Assim, o desejo kavafiano encontra um lugar onde enfim pode exprimir-se, e não somente a si, mas o seu próprio conflito em relação à clausura.

No que concerne aos poemas anteriores a 1911, um forte fatalismo se deflagra quase invariavelmente. Um exemplo bastante relevante disso é *Os Cavalos de Aquiles* (1897), em que se lê o seguinte:

Quando viram o herói, Pátroclo, morto
— tão moço e tão audaz, tão sem receio —
choraram os cavalos do Peleio
Aquiles. Rebelava-se a imortal
natureza deles, vendo a obra mortal.
Cabeças agitadas, crinas bastas,
choravam, a bater no solo os cascos.
Pátroclo extinto (os dois sentiam), sem âni-
ma, carne cadaverosa, vã, inânime,
sem fôlego vital, inerte, inócua,
devolta finalmente ao Grande Vácuo.

¹⁶ "A partir dessa data [1911] ele decidiu colocar de lado a maioria daquilo que havia escrito durante as décadas anteriores, cerca de duzentos poemas, e preservar somente vinte e quatro (entre eles, um de seus mais famosos, 'À Espera dos Bárbaros') que iriam se juntar a outros cento e trinta que ele escreveria nos anos subsequentes, o assim chamado cânon kavafiano: escrito mas não publicado de maneira usual" (tradução livre).

Do pranto dos corcéis imortais, dói-se
 Zeus, recordando as bodas de Peleu:
 “Teria sido melhor — foi erro meu —
 não ter-vos doado, míseros cavalos!
 Que faríeis nos tristíssimos convals
 da terra, entre os mortais à Moira e à sorte
 dados, vós que a velhice poupa, e a morte,
 a sofrer fátua pena? Os aranzéis
 da humana dor vos prendem.” Os corcéis
 porém, de nobilíssima natura,
 choram a morte eterna e a desventura. (KAVÁFIS, 2012, p. 15)

Mesmo os seres divinos estão presos à fatalidade do destino, o que faz o próprio Zeus lamentar-se, impotente do mal que atinge os cavalos de Aquiles. É evidente nesse poema a maestria com que Kaváfis se utiliza de imagens mitológicas para compor seus versos. Esse traço é ostensivamente empregado em sua obra e valerá como meio para a fuga, para a superação dos muros, o descerrar das janelas. Portanto, os aspectos tanto histórico quanto mítico fornecem a Kaváfis as máscaras de que necessita para romper as amarras que o prendem. Desse modo, Brodsky (1977) afirma o seguinte:

His sense of history took hold of him, but first of all, stylistically: it gave him a mask. The effect of genuineness in his subsequent lyrical poetry is, in fact, a convention; in the hands of Cavafy convention and even cliché become as loaded as his “poor” adjectives.¹⁷

Portanto, Kaváfis encontra no passado máscaras com as quais pode fundir o que há nele de pessoal com o que há de universal na história. Logo, sua perspectiva única não decorre de quaisquer distorções históricas, mas sim de uma vontade de manter intacto seu exclusivo ponto de vista, seu olhar sobre o passado. Este olhar, contudo, busca, de uma forma ou de outra, os reflexos de sua própria imagem. Keeley (1996, p. 99), seguindo esta mesma linha, faz a seguinte afirmação sobre Kaváfis e sua poética:

His modo is not to alter the essencial substance of what his local history provides him or to offer entirely arbitrary interpretations, but rather to select and

¹⁷ “Seu senso histórico tomou conta dele, mas antes de tudo, estilisticamente: isso deu a ele uma máscara. O efeito de autenticidade em sua subsequente poesia lírica é, de fato, uma convenção; nas mãos de Kaváfis convenção e mesmo clichê se tornam tão carregados quanto seus ‘pobres’ adjetivos” (tradução livre).

highlight that which is both true to his view of the historical moment and relevant to the particular ideology, the particular way of life, he wishes to project, a process that often leads him into the byways of history.¹⁸

Assim, também podemos ver que a prisão pode aparecer transubstanciada em outras imagens, sejam elas o destino, os mitos, a história ou a própria velhice, como ocorre com o poema *Um Velho* (1897). Nele, um homem idoso reflete sobre a juventude perdida, a vida perdida, que agora resta somente como arrependimento:

No meio do café ruidoso, sem ninguém,
por companhia, está sentado um velho. Tem
à frente um jornal e se inclina sobre a mesa.

Imerso na velhice aviltada e sombria,
pensa quão pouco desfrutou as alegrias
dos anos de vigor, eloquência, beleza.
[...]

Pensa nos ímpetos que teve de conter,
nas alegrias frustras por seu tolo saber,
que cada ocasião perdida agora escarnece.

Porém, tanto pensar, tanta recordação,
põem o velho confuso, e sobre a mesa, então,
daquele café, debruçado, ele adormece. (KAVÁFIS, 2006a, p. 122-123)

O velho se apresenta resignado pelo próprio fatalismo da velhice, a juventude está perdida para sempre agora, o que resta é conformar-se. O poema não nos mostra nenhuma possibilidade de redenção, o que é bastante evidente nos textos kavafianos dessa época. O que se vê é o lamento e não o desejo — que, por enquanto, mantém-se ainda silenciado, mas não de todo. Mendelsohn (2003), em relação a isso, nos aponta o seguinte:

If the pathetic old man in “An Old Man” may be said in some way to represent the early Cavafy’s feelings about his chances for emotional fulfillment, ca. 1895, in the middle of the first decade of the new century—that is, when the poet was nearing forty—we see a subtle but crucial evolution from embittered regret for

¹⁸ “Seu modo não é alterar a substância essencial do que sua história local o provê ou oferecer interpretações inteiramente arbitrárias, mas sim selecionar e destacar o que é simultaneamente verdade para sua visão do momento histórico e relevante para sua ideologia particular, seu particular modo de vida, que ele deseja projetar, um processo que frequentemente o leva pelos caminhos da história” (tradução livre).

'the lost' (lost loves, lost opportunities, lost life, even) to a kind of beautification, and even eroticisation, of such loss [...].¹⁹

Sobre a erotização da perda, principalmente a do corpo — seja daquele desejado, seja a do próprio corpo que envelhece —, vemos que a poesia kavaiana luta o tempo todo para a recuperação, o reestabelecimento de um desejo camuflado no passado, entre corpos e velas, as de Alexandria e as da história.

O próprio poema surge desse contexto como um movimento contrário ao envelhecimento, ele traz em si *noções de fármacos e analgésicos* com as quais remedia o pesar, a *dor*, do corpo envelhecido. É exatamente isso que diz o poema *Melancolia de Jasão de Cleandro, Poeta em Comagene, 595 d.C.* (1921), no qual lemos o seguinte:

Meu corpo, minhas feições envelhecem:
ferida de pavoroso punhal.
Suportá-la? Não sei como! Não tenho força para suportá-la.
A ti recorro, Arte da Poesia,
para ti me volto,
que tens noções de fármacos e analgésicos,
tentando narcotizar essa dor
em fantasia e palavra.

Ferida de pavoroso punhal.
Favorece-me com teus fármacos, Arte
da Poesia, que fazem — por um
átimo — insensível a ferida. (KAVÁFIS, 2012, p. 39)

Os fármacos da poesia utilizam da *fantasia* e da *palavra* para narcotizar a dor, para estancar a ferida nascida do envelhecimento. O que é esse analgésico que o poema propõe? É a própria reminiscência posta em *fantasia e palavra* a fim de alcançar um tempo outro, em que o corpo possa se libertar das amarras da idade, que avança, e da própria prisão, que põe rédeas em seu desejo.

¹⁹ “Se sobre o velho patético em ‘Um Velho’ pode-se dizer que represente, de alguma forma, os sentimentos de um primeiro Kaváfis, em relação às suas chances de satisfação emocional, em cerca de 1895; já no meio da primeira década do novo século — isto é, quanto o poeta estava beirando os quarenta — vemos uma sutil mas crucial evolução do arrependimento amargurado pelo ‘perdido’ (amores perdidos, oportunidades perdidas, até mesmo vida perdida) para uma espécie de embelezamento, e mesmo erotização, de tal perda” (tradução livre).

Mas o que faz ser a reminiscência tão presente na obra kavafiana? Um passado imenso sempre se ergue diante de quem se confronta com tal obra, e, não raro, é possível ver que o passado é posto sob um tom quase decadentista, em uma mescla de pesar e entusiasmo, de vontade de retorno e de arrependimento. Isso é possível, entre vários prováveis motivos, pelo fato de a maior parte da poesia canônica de Kaváfis ter sido escrita já perto da velhice, por volta dos seus 50 anos. É somente a partir daí que sua obra começa a ganhar as características que a distingue de tantas outras. Assim:

Cavafy was that rare phenomenon, a poet of old age. Most of the youthful poetry he allowed to survive is fairly commonplace and often emits an embarrassing *fin-de-siècle* odor of *eau-de-roses*. It was not until he was almost 50 that he found his true voice, and then, for 20 years, his growth as a poet is continuously, astonishingly impressive.²⁰ (KAISER, 1975)

Esse crescimento, essa descoberta da própria voz é o que o faz expandir-se para além dos muros do cárcere, embora já esteja de certo modo velho, e o tempo passe a lhe fazer uma nova pressão. Isto é, ao livrar-se do cativo, percebe-se que o tempo fora perdido, e não resta muito mais a se fazer. Seus olhos, por consequência disso, voltam-se ao passado e, como Proust, a reminiscência passa a ser seu instrumento de liberdade:

Memory – that great theme of modern literature – is in fact the ultimate subject of these poems, and Cavafy is in every sense the most Proustian of poets. As with Proust, it is time remembered and memory anticipated, the predatory threat of *l'oubli* and the redemptive timelessness of art, that obsess him. Desire is for what was once known, and fulfillment, however sordid, is meaningful as something that will one day be evoked by memory in poetry (“Their Beginning”). Where else but in Proust do we find such precise, analytic depictions of the way memory works? Where else is the erotic force of memory more subtly conveyed?²¹ (KAISER, 1975)

²⁰ “Kaváfis foi este raro fenômeno, um poeta de idade avançada. A maior parte da poesia de juventude que ele permitiu sobreviver cai frequentemente no lugar-comum e muitas vezes emite um embaraçoso odor *fin-de-siècle* de *eau-de-roses*. Não foi senão quando ele estava com seus quase 50 que encontrou sua verdadeira voz, e então, por 20 anos, seu crescimento como poeta é continuamente, surpreendentemente impressionante” (tradução livre).

²¹ “Memória — esse grande tema da literatura moderna — é de fato o assunto final desses poemas, e Kaváfis é em todos os sentidos o mais proustiano dos poetas. Tal como ocorre com Proust, é o tempo lembrado e a memória antecipada, a ameaça predatória do *l'oubli* e a intemporalidade redentora da arte,

No poema referido, *A Origem* (1921), a reminiscência rompe o presente e traz à superfície o enlace sexual ocorrido há tempos. Em verdade, não se trata exatamente do ato em si, mas do momento após, o da partida, em que o sentimento de medo — e, para além dele, de clandestinidade — toma por completo os versos e o poeta. A clandestinidade, evidentemente, se dá pelo fato de a relação ser homossexual e por haver medo de ambas as partes de que se descubra o prazer partilhado:

O prazer proibido consumou-se.
Eles se erguem do leito e, sem falar-se,
vestem-se à pressa.
Saem da casa em separado, às escondidas; vão-se
um tanto inquietos pela rua, como se
temessem que algo neles revelasse
em que espécie de leito possuíram-se.

Mas, do artista, como a vida se enriquece!
Amanhã, no outro dia, anos depois, serão escritos
os versos que aqui têm sua origem. (KAVÁFIS, 2006a, p. 187)

Contudo, é na última estrofe que o poema apresenta a “chave” de sua composição. O poeta fala como se estivesse naquele exato momento, como se o presente fosse exatamente aquele a que a reminiscência se volta, e por fim ele anuncia, como que num gesto premonitório, que o prazer, tão penosamente reprimido e velado, será a matéria para o artista futuro, isto é, a miséria que assola os amantes agora é justamente o que enriquecerá o artista, e é precisamente por meio dele que o desejo enfim sairá de sua prisão e se cristalizará, livre, dentro do poema. Aqui, podemos indagar o mesmo que Blanchot (2005, p. 12-13):

Mas o que aconteceu agora? A presença de um canto que ainda estava por vir. E o que ele tocou no presente? Não o acontecimento do encontro tornado presente, mas a abertura do movimento infinito que é o próprio encontro, o qual está sempre afastado do lugar e do momento em que ele se afirma, pois ele é exatamente esse afastamento, essa distância imaginária em que a ausência se realiza e ao termo da qual o acontecimento apenas começa a ocorrer, ponto em

que o obcecamos. O desejo é para o que já foi conhecido, e a realização, embora sórdida, é significativa como alguma coisa que um dia irá ser evocada pela memória na poesia (*‘A Origem’*). Onde mais senão em Proust encontraríamos tais precisas e analíticas representações da maneira que a memória opera? Onde mais a força erótica da memória é mais sutilmente transmitida?” (tradução livre).

que se realiza a verdade própria do encontro, do qual, em todo caso, gostaria de nascer a palavra que o pronuncia.

O *movimento infinito* que se abre e toca a substância do poema, esse afastamento do próprio lugar em que se está para que se atinja outro, mas não um alheio senão o mesmo lugar afirmado em sua ausência, é esse movimento precisamente que faz com que o encontro fortuito, clandestino, volte a ocorrer uma vez mais — e sempre — dentro dos versos. Porém, o que está de volta não é sua repetição, mas sua ocorrência em si, como coisa singular, original — embora ausente. O que se realiza, portanto, não é o encontro, mas a ausência de um encontro. É justamente essa ausência que enriquecerá o artista. Com os muros e janelas que prendem o poeta se dá o mesmo, e com sua própria Alexandria. A superação que o verso propõe em relação à prisão está justamente no movimento, no afastamento, que permite a realização da ausência. Kaváfis, desse modo, quando se volta para sua cidade, colhe nela o que ali não há mais, não toma dela sua imagem concreta e real, mas a projeção ideal proposta por seus versos, a imagem mítica resultante do apagamento de uma presença — em suma, troca-se o real pelo poético.

Esse movimento de superação, de libertação — inclusive da própria cidade e seu puritanismo, que o oprimiam — faz com que Kaváfis recupere em si o orgulho de ser alexandrino, não como um simples cidadão, mas como uma peça em seu mosaico histórico, em sua cultura, como algo que partilha da mesma condição de tantos outros alexandrinos espalhados em sua história e seu mito. É dessa forma que ele passa de um mero subordinado de sua cidade para um agente ativo em sua construção, achando nela valores para além daqueles encontrados pelos antigos. Alexandria agora é a imagem do amor fortuito e anônimo, mas ainda assim orgulhoso de ser.

Kaváfis, portanto, restringe seu sentimento de pertencimento não especificamente à Grécia, mas à Alexandria e seu passado helênico. Desse modo, o poeta é mais do que um grego, é um heleno alexandrino, egípcio, africano — fato que invade sua poesia e a define no espaço. Assim:

The glories of the age of Homer or of Pericles are almost wholly neglected in his poetry, and Athens itself is mentioned only once. His is not so much Hellenic as

Hellenistic history: an acerb chronicle of waning Hellenism, the inevitable triumph of oriental barbarism, and the vagaries of destiny enacted on the fringes of the Greek world, in Egypt, Syria, Italy, and Byzantium. Cavafy's historical poems seize upon moments of loss, surrender, and the deliquescence of a greater into a lesser world.²² (KAISER, 1975)

O que interessa a Kaváfis não é exatamente a glória, o cosmopolitismo, a efervescência que atravessaram a história helena, mas as margens dessa história. Não temos a glória, mas sua decadência; não temos o cosmopolitismo, mas a clandestinidade; e mesmo a efervescência só interessa quando na iminência da crise. A própria condição de Kaváfis, como um grego no Egito e como homossexual — isto é, como parte minoritária de uma já então minoria —, faz com que ele tenha uma vivência muito própria da margem, de modo que sua visão tende a buscar o excluído, o que está à parte, o que não se revela em uma primeira olhada — em suma, o “perdido”.

Foi com essa postura que Kaváfis aos poucos deixou de ressentir-se por permanecer na cidade para enfim aceitá-la como centro de sua poética:

Alexandria soon became the primary source for poem after poem that invoked, through memory, the more or less secret erotic experience of his youth that he decided to reveal with growing candor and verisimilitude. And by 1910, three years after his ambivalent note and after he had settled into the Rue Lepsius apartment for the rest of his life, signalling his accommodation with the city, Alexandria began to be transformed in the central “historical” myth of his mature work.²³ (KEELEY, 1995)

A centralidade de Alexandria se dá principalmente pelas vias do erotismo. É nessa cidade que Kaváfis põe os objetos de seu desejo, a confluência dos encontros amorosos que ocorrem fortuitos, em leito secreto. A homossexualidade exposta pelos

²² “As glórias da época de Homero ou de Péricles são quase totalmente negligenciadas em sua poesia, e a própria Atenas é mencionada somente uma vez. Sua história não é tanto helênica como helenística; uma áspera crônica do helenismo minguante, o inevitável triunfo do barbarismo oriental, e os caprichos do destino decretados nas franjas do mundo grego, no Egito, Síria, Itália e Bizâncio. Os poemas históricos de Kaváfis apoderam-se de momentos de perda, rendição e da deliquescência de um mundo maior em um menor” (tradução livre).

²³ “Alexandria logo se tornou a fonte primária para poema após poema que invocasse, pela memória, a experiência erótica mais ou menos secreta de sua juventude que ele decidiu revelar com crescente franqueza e verossimilitude. E em 1910, três anos após sua ambivalente nota e após ter se estabelecido no apartamento Rue Lepsius pelo resto de sua vida, sinalizando sua acomodação com a cidade, Alexandria começou a se transformar no mito ‘histórico’ central de sua obra de maturidade” (tradução livre).

versos é condicionada pela própria perspectiva alexandrina e dela não se afasta muito. Desse modo, não há um elogio homoerótico à junção de dois homens, pelo contrário, há sempre medo e hesitação, mas também excitação e aventura, embora veladas:

Cavafy insists on the illicit, unhealthy, barren nature of homosexuality – all his adjectives for it are uncomplimentary – but he does so with neither apology nor boasting. It is simply a fact of his poetry, as it was of his life.²⁴ (KAISER, 1975)

De fato, tais tipos de relação trazem consigo um fatalismo inescapável, seja o da clandestinidade, seja mesmo o da morte, como se pode ver em *Tumba de Iásis* (1917). Esse poema, escrito como um epitáfio, enfatiza a beleza e a sensualidade de Iásis, assim como sua relação com a *grande cidade*:

Iásis aqui jaz. Esta grande cidade não tem
efebo por sua beleza mais renomado.
Admiravam-me os sábios; e os frívolos também,
os simples. A mim me davam igual agrado

os dois. Mas como Hermes ou Narciso me haviam sempre de supor,
os excessos gastaram-me, mataram-me. Viandante,
se és alexandrino, não hás de censurar. Conheces o ardor
de nossa vida: que febre, que luxúria inebriante. (KAVÁFIS, 2006a, p. 167)

O gosto pelos excessos, a febre, a luxúria, os ardores típicos de um alexandrino o levam ao seu túmulo. Kaváfis põe-se à distância e contempla essa outra Alexandria, *mítica*, em que um efebo pode ser admirado tanto pelos sábios quanto pelos frívolos, por conta de sua beleza. A própria extensão dessa distância pode ser contemplada quando Kaváfis deixa para trás o passado histórico, e ideal, e se recolhe às reminiscências pessoais. Nelas, uma Alexandria diametralmente oposta se revela e mostra o quão longe está daquela outra, a de Iásis, onde a febre e a luxúria eram partes íntimas de cada alexandrino. A liberdade dá lugar às prisões, e os excessos são refreados pela moralidade vigilante da época, como se pode observar em *No 25º Ano de Sua Vida* (1925), poema em que um jovem visita uma taverna regularmente a fim de

²⁴ “Kaváfis insiste na ilícita, insalubre e estéril natureza da homossexualidade — todos os seus adjetivos para isso não são elogiosos —, mas ele o faz sem desculpas nem ostentação. É simplesmente um fato de sua poesia, assim como foi de sua vida” (tradução livre).

encontrar um outro, *desconhecido e suspeito*, para consumir seu desejo latente, conforme se vê nos seguintes versos:

Regularmente vai a essa taverna
 onde, no mês passado, os dois se haviam conhecido.
 Perguntou, mas não souberam dizer-lhe coisa alguma.
 Pelas palavras deles, compreendeu que se tratava
 de um desconhecido qualquer, um entre os muitos
 jovens desconhecidos e suspeitos
 que por ali costumavam aparecer.
 Vai à taverna, porém, regularmente, toda noite,
 e, lá sentado, põe-se a olhar a porta;
 vigia a entrada até ficar exausto.
 Talvez chegue. Hoje quem sabe vem.

Durante três semanas faz o mesmo.
 A sua mente enfermou-se de lascívia.
 Os beijos na boca lhe ficaram.
 Padece, toda a sua carne, de um desejo ardente.
 Quer unir-se a ele uma vez mais.

Tenta, bem entendido, não trair-se.
 Mas por vezes isso já quase nem lhe importa.
 Aliás, bem sabendo ao que se expunha,
 tomou a decisão. Não é nada improvável uma vida assim
 levá-lo a um escândalo fatal. (KAVÁFIS, 2006a, p. 195)

O desejo do jovem retratado o torna *enfermo de lascívia*, a lembrança o faz retornar ao local em que ocorreu os encontros, em busca de mais. Contudo, não o faz sem alguma hesitação, ele, *sabendo ao que se expunha*, volta mais uma vez, se põe em risco de um *escândalo fatal*. Aqui se vê que a clandestinidade imposta aos encontros homossexuais é a única alternativa que lhe cabe. Mesmo com todo o risco, e eventual remorso, o desejo é posto acima de tudo e por si só justifica o perigo iminente. Assim, o poema reflete o próprio Kaváfis, que, “Despite early half-hearted attempts, nightly betrayed, to give up his way of life, in his mature poetry the one thing he is sure of is that one should accede to the demands of desire, however illicit or forbidden”²⁵ (KAISER, 1975). Porém, mesmo com essa total adesão ao desejo, não há o louvor à beleza e à liberdade como acontece no caso de Iásis, há somente tensão, temor e, em

²⁵ “Apesar das primeiras tentativas hesitantes, traídas a cada noite, de desistir de seu modo de vida, em sua poesia de maturidade a única coisa que ele tem certeza é que se deve aderir às demandas do desejo, não importa o quão ilícito ou proibido seja” (tradução livre).

certo grau, lascívia. Apesar disso, ambos os poemas se ligam por trazer em si um certo tipo de fatalismo — para Iasis, a sua morte, para o jovem de 25 anos, o escândalo futuro —, de modo que, de um jeito ou de outro, os dois sofrem pelas circunstâncias de seu meio, de seu contexto social.

Além disso, podemos notar que a cidade se revela múltipla sob os versos, que por vezes a fazem ideal, mítica, livre; outras vezes, pequena, provinciana, clandestina. Apesar de tudo, o erotismo, sob a ótica particular da poética kavaiana, é o que prevalece como traço comum a todas elas.

Assim, Kaváfis cria um rol de jovens alexandrinos ideais que encarnam tanto o erótico quanto o “perdido”. Como Iasis, o que restam deles é somente suas tumbas, e é por meio delas que o poeta realiza sua arqueologia mítica. Como exemplo, temos *Tumba de Euríon* (1914), em que se elencam as qualidades do efebo, de forma sumária, para ao fim se destacar justamente o que nele agora é ausência, o que possuía de *maior valor*, sua beleza:

Aqui, neste soberbo monumento,
 todo feito em mármore de Siene,
 no meio de tantos lírios, de tantas violetas,
 o belo Euríon jaz. Era rebento
 de Alexandria e só contava vinte e cinco anos.
 Pelo seu pai, de velho tronco macedoniano,
 e, por sua mãe, dos alabarcas descendia.
 Aluno de Aristoclito, com ele estudou Filosofia;
 cursou Retórica com Paro. Em Tebas aprendia
 as Sacras Escrituras. De um nomo fez a
 história: Arsinoé. Pelo menos isso dele nos restou,
 mas o de maior valor se foi: sua beleza
 apolínea, verdadeira epifania. (KAVÁFIS, 2006a, p. 155)

Outro poema, nesta mesma linha, é *Para Amon, que Morreu aos 20 Anos, em 610* (1917). Nele, é pedido a um poeta, Rafael, para escrever versos sobre outro poeta, Amon, de modo que se ressalte a singular beleza que este possuía, entre outras qualidades:

Rafael, pedem que escrevas alguns versos.
 Escreve-os, então, para epitáfio do poeta Amon.
 Podes muito bem compô-lo. Algo polido, de bom-tom.

És o mais indicado. Escreve-os de tal modo
que quadrem ao poeta: Amon foi um dos nossos.

Dos seus poemas decerto hás de falar —
mas também da sua beleza singular,
a sua delicada beleza que amávamos.

Sempre belo e musical é o teu grego. Todavia,
faz-se mister tua inteira artesanía desta vez.
Soe em língua estrangeira a nossa dor, o nosso amor.
Transfunde em língua estrangeira o teu sentimento egípcio.

Rafael, escreve os versos de tal modo
que eles tenham, sabes, de nossa vida um pouco,
que o ritmo, que cada frase, façam supor
que sobre alexandrino escreve um alexandrino. (KAVÁFIS, 2006a, p. 169)

Contudo, o que é notável nesse poema é o cuidado, que se pede ao poeta, com a língua e a expressão utilizadas. Embora se empregue o grego como idioma dos versos, é necessário que um *sentimento egípcio*, mais especificamente alexandrino, se destaque. Aqui temos mais uma vez a presença desses belos jovens — e livres em seu desejo — orgulhosos de sua Alexandria, embora seja a mítica, kavafiana. Do pluralismo que esta cidade representa nos versos de Kaváfis, a Alexandria ideal, a de Iasis, Euríon e Amon, é a que sua poética busca exaltar. O tom elogioso é frequentemente dirigido para essa cidade atemporal, de belos rapazes que, embora sempre mortos prematuramente, são sobretudo livres. Por meio dessa Alexandria e pelo elogio à sua liberdade, Kaváfis consegue moldar seus poemas de forma que apontem para a saída da prisão — e, como consequência, para o encontro do desejo e de sua realização.

De fato, a perspectiva do desejo homoerótico aparece sob inúmeras formas, desde a mera reminiscência aos desenlaces pseudo-históricos, nos quais varia em seu tom. O desejo se mostra como uma lacuna sob o corpo — corpo que lembra — e dele toma para si sua forma, ressurgente. Porém, o que ressurgente evidencia-se por se mostrar sempre perdido, e dessa perda o poema nasce e se constrói, em direção da supressão da falta, embora, paradoxalmente, só possa existir por meio dela. Em relação a isso, Mendelsohn (2003) diz o seguinte:

As for homosexual desire, this too has many moods and keys in the poet's work, from mournful reminiscence to exultant celebration, from anguish to ecstasy—

although it is worth noting that even here it is what we may call the erotic past that captures the poet's imagination, since what preoccupies him is lost desire, lost opportunities for such desire, or gratifications of such desire that were too briefly obtained and then lost, too.²⁶

Além disso, a distância imposta pelo tempo, o que faz a busca pelo “perdido” possível, incide diretamente na forma do poema. Desse modo, há uma certa frieza na composição, mesmo que ela se dê em torno de temas de forte apelo erótico. Sobre isso, José Paulo Paes (2006a, p. 76) pondera que:

[...] aqui se configura o paradoxo de base da arte kavafiana: sendo embora uma arte vincadamente sensual, ligada de perto ao corpo e aos prazeres por este desfrutados, ela é ao mesmo tempo uma arte eminentemente cerebrina, na medida em que veicula, não a imediatez da experiência física, mas o *a posteriori* mental dessa experiência.

É precisamente esse *a posteriori* mental que possibilita os *muitos humores e claves* do erotismo kavafiano, e, desse pluralismo pelo qual se revela o erótico, a cidade, como palco de tal realização, também surge sob inúmeros tipos. Ressalta-se, em suma, cinco deles: a cidade literal, a cidade metafórica, a cidade sensual, a Alexandria mística e o mundo do helenismo (KEELEY, 1996). Contudo, é raro que dentro da poética kavafiana apareça a cidade literal. Esta representa justamente a impossibilidade da fuga, da realização do erotismo, portanto, inútil para sua poesia, que visa justamente superar as barreiras que constituem a própria cidade. Brodsky (1997) afirma que “With the exception of six or seven unrelated poems, the ‘literal’ city does not come to the surface in Cavafy’s 220-poem canon. What emerges first are the ‘metaphoric’ and mythical cities”²⁷. Desse modo, Kaváfis recorre à Alexandria pessoal, mítica, essa que compõe todo um céu interior e individual, um horizonte poético vislumbrado somente pelo poema.

²⁶ “Quanto ao desejo homossexual, ele também possui muitos humores e claves na obra do poeta, da reminiscência lamurirosa à celebração exultante, da angústia ao êxtase — embora valha notar que mesmo aqui é o que podemos chamar de passado erótico que captura a imaginação do poeta, uma vez que sua preocupação é o desejo perdido, oportunidades perdidas para tal desejo, ou gratificações para tal desejo que fora brevemente obtido e então perdido, também” (tradução livre).

²⁷ “Com a exceção de seis ou sete poemas independentes, a cidade ‘literal’ não vem à superfície no cânon de 220 poemas de Kaváfis. O que emerge primeiro são as cidades ‘metafóricas’ e místicas” (tradução livre).

A própria cidade — como cidade metafórica ou mítica —, por vezes, se põe na perspectiva do “perdido” e começa por desvanecer. Ela, que há tanto fora palco para o erotismo e sua ausência, também pode incorporar em si essa falta e por fim se perder. Em *O Deus Abandona Antônio* (1911), ocorre exatamente isso:

Quando, pela meia-noite, de improviso ouvires
passar, invisível, um tíasos
com música soberba e cânticos,
a sorte que afinal te abandona, tuas obras
falidas, teus planos de vida
— tudo ilusório — com nênias vãs não lastimes.
Como um bravo que, há muito, já se preparava,
saúda essa Alexandria que te está fugindo.
Não, não te deixes burlar, dizendo: “foi sonho”,
ou: “meus ouvidos me enganaram”;
desdenha essa esperança vã.
Como um bravo que, há muito, já se preparava
como convém a quem é digno desta pólis,
aproxima-te — não hesites — da janela
e escuta comovido, porém
sem pranto ou prece pusilânime,
como quem frui de um último prazer, os sons,
os soberbos acordes do místico tíasos:
e saúda Alexandria, enquanto a estás perdendo. (KAVÁFIS, 2012, p. 27)

O poeta aconselha Marco Antônio a saudar Alexandria antes de perdê-la, antes de deixá-la para encontrar a morte — junto de Cleópatra (PLUTARCO, 2006). O tíasos, esse cortejo em celebração de um sacrifício em honra a um deus, prenuncia o fim de Antônio, são sua *sorte*, *obras falidas*, *planos de vida* que se perdem agora, o que se sacrifica é Alexandria. Assim, Antônio torna-se mais uma dessas vozes ideais que sopram de outro tempo e denunciam a cidade kavafiana — porém, sua voz é mais que isso, ela denuncia a cidade kavafiana que se *perde*.

Tais vozes são justamente o elemento de que dispõe Kaváfis para alcançar sua Alexandria, uma vez que a cidade não é uma força física que se impõe por sua própria materialidade — no sentido urbanístico, arquitetônico ou mesmo geográfico. Tais questões não participam da poesia kavafiana, de modo que a cidade se denuncia somente por sua vivência. É por seu aspecto humano que Kaváfis busca Alexandria, é isso que a torna uma presença forte em sua obra. Tal fato se evidencia quando Brodsky (1977) aponta que:

There are two elements which usually constitute a metaphor: the object of description (the “tenor,” as I.A. Richards called it), and the object to which the first is imagistically, or simply grammatically, allied (the “vehicle”). The implication which the second part usually contains provides the writer with the possibility of virtually endless development. This is the way a poem works. What Cavafy did, almost from the very beginning of his career as a poet, was to jump straight to the second part: for the rest of that career he developed and elaborated upon its implicit notions without bothering to return to the first part, assumed as self-evident. The “vehicle” was Alexandria; the “tenor” was life.²⁸

Assim, o poeta, ao procurar a cidade e seus personagens, acaba por encontrar a vida que ela leva em si. Sua própria vida também é carregada por esse veículo e dele depende para superar seus muros. Nele, passeia pela história e por seus mitos e se vale deles para, uma vez mais, revelar aquilo que está velado: seu erotismo, seu modo particular de ver o mundo. Daí, o entorno só pode surgir por sua exclusiva perspectiva, isto é, mesmo que se refira a fatos históricos, bem conhecidos e documentados, eles serão tratados por uma nova ótica, por um ponto de vista que seja a intersecção entre a visão do poeta e a própria história. No entanto, não podemos esquecer que “[...] the word ‘history’ is equally applicable to the endeavors of nations and to private lives. In both cases it consists of memory, record, and interpretation”²⁹ (BRODSKY, 1977). Em outras palavras, Kaváfis funda seus versos quando, ao contemplar o alheio, descobre a si.

²⁸ “Há dois elementos que geralmente constituem uma metáfora: o objeto da descrição (o ‘tenor’, como I.A. Richards o chamou), e o objeto ao qual o primeiro é imagetivamente, ou apenas gramaticalmente, aliado (o ‘veículo’). A implicação que a segunda parte geralmente contém provê ao escritor a possibilidade de desenvolvimento virtualmente infinita. Essa é a forma que um poema funciona. O que Kaváfis fez, quase desde o início de sua carreira como poeta, foi pular direto para a segunda parte: para o resto dessa carreira, ele desenvolveu e elaborou sobre suas noções implícitas sem se incomodar em retornar à primeira parte, assumida como autoevidente. O ‘veículo’ era Alexandria; o ‘tenor’ era a vida” (tradução livre).

²⁹ “[...] a palavra ‘história’ é igualmente aplicável aos esforços das nações e às vidas privadas. Em ambos os casos, ela consiste em memória, registro e interpretação” (tradução livre).

CONCLUSÃO

A poesia kavafiana pode ser entendida como o lugar que há entre desaparecimento e resgate. A eterna novidade do passado salta dos versos e se desprende de seu tempo para enfim habitar um espaço livre de influências cronológicas. Não somente o jogo kavafiano realiza essa manobra, mas toda a literatura se respalda nisso. Kaváfis, por sua vez, arranca do tempo o que nele há de sensível, para além de qualquer racionalização. O que se desprende para o intemporal é a memória quase que imediata do corpo, no sua acepção mais superficial — é a sensação pura e impensada. É como o guardador de rebanhos sem rebanho algum, Alberto Caeiro, que encara o mundo como se ele pudesse o sentir puramente, sem que a percepção de seu corpo interferisse na apreensão do ser externo do mundo. Alberto Caeiro quer sentir-se no mundo sem se sentir. Contudo, Kaváfis quer sentir-se e só; quer recuperar o sentir-se, e, ao recuperar, sente-se uma vez mais, mas já numa outra sensação, liberto da contingência do tempo e espaço, totalmente livre dentro do poema, posto que é ele, o poema, o único instrumento de que dispõem tanto Kaváfis quanto Caeiro para superar a si e alcançar o sentimento do mundo.

Porém, há somente um veículo, e só nele se pode tentar a longa viagem. Os versos então nascem e exigem atenção, ou mais: é preciso se dispor integralmente, realizar no próprio corpo a arqueologia de si mesmo. Nessa busca, Kaváfis encontra dentro do próprio eu toda uma civilização: Hélade ressurgue tal qual era para os helenos — ou tal qual nunca tivesse sido (pois que, para o verso, em verdade, os fatos são irrelevantes, e o poeta pode assumi-los, confirmá-los e, no instante seguinte, desdizê-los, sem perda alguma para a poesia). O Egito se desdobra por sobre a página, e Alexandria renasce. Um rol de personagens marcha em paralelo ao longo da história, esta que Kaváfis abole do tempo e contempla na palma de sua mão, como se fosse um cubo mágico que, em uma só olhada, se vê tudo, mas não se decifra nada.

As prisões, contudo, ainda erguem muros em volta de Kaváfis. O moralismo de seu tempo poderia condená-lo e lançá-lo facilmente ao ostracismo, mas o poeta encontra as frestas por baixo das duras portas de sua cela e, delas, vislumbra a

possível liberdade no verso. É verdade que tal resolução veio já tardia, Kaváfis estava já beirando os 50 anos quando viu no poema a fonte de sua liberdade e, tal como Caeiro, recusou o mundo que lhe vendiam, já feito, acabado, mastigado, e o refundou num passado mítico e particular, um passado ideal, sem tempo algum. Dele, é possível ouvir o murmúrio daqueles seus iguais, homens livres, tão livres que transcendem suas próprias prisões, deixam sua voz como que plantada em solo sempre fértil, para que ao fim o poeta possa nutri-las, colhê-las e torná-las o que de fato são: vozes ideais, poesia primeva.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRODSKY, Joseph. On Cavafy's Side. **The New York Review of Books**, 1977. Disponível em: <<http://www.nybooks.com/articles/1977/02/17/on-cavafys-side/>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

CAMPOS, Haroldo. Kaváfis: melopeia e logopeia. In: KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas de Konstantinos Kaváfis**. Tradução de Haroldo de Campos. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DIMARAS, C. Th. Cavafy's Technique of Inspiration (1932). Translated by Diana Haas, **Grand Street**, v. 8, n. 3, Spring 1983. Disponível em: <<http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=2>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

FONSECA, Ísis Borges Belchior da. A poesia de Kaváfis. In: KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas de K. Kaváfis**. Tradução de Ísis Borges Belchior da Fonseca. 1. ed. São Paulo: Odysseus, 2006a.

_____. Notícia biográfica. In: KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas de K. Kaváfis**. Tradução de Ísis Borges Belchior da Fonseca. 1. ed. São Paulo: Odysseus, 2006b.

HEANEY, Seamus. Foreword. In: C. P. Cavafy. **The canon**. Translated by Stratis Haviaras. Hermes Publishing, 2004. Disponível em: <<http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=19>>. Acesso em: 25 dez. 2015.

KAISER, Walter. Review of C. P. Cavafy. In: CAVAFY, C. P. **Collected poems**. Translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard. Princeton, 1975. Disponível em: <<http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=7>>. Acesso em: 23 dez. 2015

KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006a.

_____. **Poemas de K. Kaváfis**. Tradução de Ísis Borges Belchior da Fonseca. 1. ed. São Paulo: Odysseus, 2006b.

_____. **60 Poemas**. Tradução de Trajano Vieira. 1. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Poemas de Konstantinos Kaváfis**. Tradução de Haroldo de Campos. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KEELEY, Edmund. An introduction. In: CAVAFY, C. P. **The essential Cavafy**: selected and with an Introduction by Edmund Keeley. Translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard. Notes by George Savidis. The Ecco Press, 1995. Disponível em: <<http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=17>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

_____. **Cavafy's Alexandria**: study of a myth in progress. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

MENDELSON, Daniel. Cavafy and the Erotics of the Lost. Gerald Else Lecture, University of Michigan, 15 March, 2002. **Classical and Modern Literature**, v. 23, n. 2, fall 2003. Disponível em: <<http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=18>>. Acesso em: 4 dez. 2015.

PAES, José Paulo. Lembra, corpo: uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantinos Kaváfis. In: KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006a.

_____. Notícia Biográfica. In: KAVÁFIS, Konstantinos. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006b.

PLUTARCO. **Vidas paralelas**: tomo VII. eBooket, [20--]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000482.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

SAREYANNIS, J. A. What was most precious—his form (1944). Translated by Diana Haas, **Grand Street**, v. 8 n. 3, Spring, 1983. Disponível em: <<http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=3>>. Acesso em: 3 jan. 2016

SAVIDIS, G. P. Cavafy, Gibbon and Byzantium (1966). In: ΕΡΜΗΣ, Α'. **Μικρά καβαφικά**. 1985. Disponível: <<http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=5>>. Acesso em: 20 jan. 2016.